دليل النظرية النقدية المعاصرة

مناهج وتيارات

دليل النظرية النقدية المعاصرة

مناهج وتيارات

د. بسـام قطّـوس

أستاذ النقد الحديث

رئيس قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب - جامعة الكويت

الإهداء

إلى جامعة الكويت صرحاً علمــياً شامخاً،

وإلى أصدقائي فيها وأخص د. زهرة حسين

تعبيراً عن عمــق احتفائها بالبحث العلمي.

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
مقدمة	
تمهيد: ما قبل المناهج: من المحاكاة إلى الخلق	
الباب الأول: المناهج الخارجية	
المنهج التاريخي	
المنهج النفسي	
المنهج الاجتماعي	
الباب الثاني: المناهج الداخلية	
الشكلانية الروسية	
النقد الجديد	
الأسلوبية	
الباب الثالث: البنيوية (مشروع الحداثة)	
الأساس اللغوي والأسس المعرفية	
سمات البنية	
مفاهيم بنيوية:	
1- اللغة والكلام	
2- نظام العلاقات	
3- التزامن والتعاقب	

4- الحضور والغيـاب

اتجاهات البنيوية

نقد البنيويــة

البنيوية في النقد العربي الحديث

الموضوع الصفحة

الباب الرابع: نظريات القراءة (مشروع ما بعد الحداثة)

التفكيكيــة

التفكيك: خلفية فلسفيــة

التفكيكية: الأصل والجذور

مقــولات تفكيكيـــة:

1- الاختـــــلاف

2- التمركز حول العقل

3- الكتـابــــة

نقــد التفكيكيـــة

السيميائية

خلفيــة معرفيـــة

سيميولوجيا دي سوسير

سيميوطيقا بيــــرس

سيميولوجيا الثقافة

خلاصة نقدية

التأويل والهرمينيوطيقا

بين التفسير والتأويل

محطات في الطريق إلى الهرمينوطيقا

التأويل خلاصة نقدية

الباب الخامس: اتجاهات وتيارات أخرى

النقد النسوي

النقد الثقافي

مقدمة

يتوجه هذا الكتاب إلى المهتمين بمسألتي التنظير النقدي والإجراء التحليلي أو الممارسة التطبيقية التي جسدتها مناهج النقد الحديث ونظرياته، من باحثين وطلبة علم، إما في الدراسات العليا أو المراحل الأولى. وهو كتابٌ يجمع بين الإفادة من المناهج النقدية الحديثة، التى أفادت بدورها من العلوم الإنسانية، ثم أعادت توزيعها بين المنهجية العلمية الصارمة والدراسة الفنية التى تعتمد الذوق المهذّب بالعلم. وهي محاولة تنحو نحو التخلص من آفة الاختزال والقسر الذي يمارسه بعض نقاد الصحف، وفي الوقت نفسه لا نودّ الاستفاضة في الخلفيات التاريخية والفكرية والابستمولوجية التى أنتجتها، على الرغم من أنها لن تهملها تماماً. وعليه فستسعى هذه الدراسة للقراءة البانورامية لإضاءة تلك المرتكزات أو الخلفيات المعرفية، بأسلوب يجمع بين صرامة الأكاديمية وانفتاح الذوق الناقد المدرّب على المفاهيم الحديثة، ومحاولة تقريبها للمثقف دون تضخيمها أو تسطيحها.

ويتوخى هذا الكتاب الجمع بين المنهجية العلمية في طروحاته وبين الفنية في روحه دون سعي للإطالة أو الاختزال، وبما يتناسب ورسم بعض المسارات، وترسيخ بعض المفاهيم التى تهم القارىء الراغب في معرفة هذه المناهج. إننا ممن يعتقد بأن العلوم الإنسانية قد قدّمت لنا أدوات منهجية مهمة وحديثة لسبر أعماق الأدب والكشف عن مداخله وآلياته. ولعل هذه المناهج التي ندرسها تقدم صورة لتطور النقد ومناهجه تبعاً لتطور العلوم الإنسانية، وهي تشكل بمجملها تطوراً للذوق الجمالي والمعرفة النقدية. ومثلما نعتقد بأن الناقد لا يحمل صولجان الحكم العتيد، كذلك لا نتفق مع مونتسكيو بأن النقاد جنرالات فاشلون عجزوا عن الاستيلاء على بلد ما لوّثوا مياهه. إن عمل الناقد ما هو إلا حوار مفتوح مع النّص، وإسهام في تسويغ جمالياته وفك

شيفرته ورموزه. وهو عمل قد يكون مساوياً لعمل المبدع، أو هابطاً عنه، أو متفوقاً عليه على وفق قدرة الناقد وثقافته.

النظرية بين المفهوم العلمي والنقدي

والنظرية ببساطة، تعبير عن دلالة فلسفية تحتمل المناقشة والتحليل، أو تعبير عن حركة فكرية نشأت مع تطوّر الفكر التحليلي عند اليونانيين القدماء، وقبلهم عند الأكاديِّين كمحصلة استنتاجية لمعرفة ما جهله العقل الإنساني، أو ما خفي عليه. إنها بالنتيجة بحثٌ عن حقيقة الأشياء وسبر لأغوار الفكر الإنساني.

والنقد الأدبي لم يكن بعيدا عن اصطناع هذه النظريات العلمية وتمثلها والإفادة منها بالقدر الذى لا يفسد عليه حقله، وهو حقلٌ فيه للفكر نصيبٌ، وفيه للجمال نصيبٌ كبير، وفيه للفن والإبداع نصيب أكبر.

لقد خصصت هذا الكتاب لدراسة النظرية النقدية العالمية منطلقاً من اعتقادي بأن النظريات النقدية تتصف بالشمول والتعميم، وتنتسب إلى عنصرها التكويني. وهذه النظرية التى نتكلم عنها مدينة لتاريخ التطور النقدي والفلسفي العالمي عبر العصور بدءاً من المحاكاة Imitation التى نادى بها أفلاطون Plato وجسدها أرسطو Arestotle، ومروراً بما أسهم به النقد العربي القديم الممتد من القرن الثاني الهجري وحتى الثامن الهجري، وانطلاقاً إلى النقد الرومانسي الذى تمثل في نظرية الخيال لدى الناقد الإنكليزي كولردج Coleridge، والنظرية التعبيرية عند الإيطالي بندتو كروتشه Croce، وانتهاءً أو ليس انتهاء بالمناهج النقدية الحديثة التى شَكّلت، في مجموعها ومن خلال إفادتها مما سبقها، ما أسميته بـ " النظرية النقدية العالمية ".

ولعل هذا الفهم الذى يصدر عنه كاتب هذه السطور يشير بجزء كبير مما يود طرحه، وخلاصته أن المناهج النقدية لا تموت ولا تنتهي بالمعنى الحقيقي، وإنما تُتَجاوز ولكنها تظل جزءاً من تاريخ حركة النقد وتطوّره، ويظل للتراكم المعرفي

الذى يسهم في التراكم النقدي الدور الأسمى في تطور النظرية النقدية. قلت: إن النظرية النقدية تتصف بالشمول والتعميم وتنتسب إلى عنصرها التكويني، وهذا واضح في البنيوية Structuralism مثلا حيث أسهم في نشأتها وتبلورها لغويون ونقاد وعلماء جمال وفلاسفة فن من مختلف الجنسيات والأقطار. هذه واحدة، وأما الثانية، فإننا نجد أن النظرية شيء عام ولكن تحوّل هذه النظرية إلى مناهج واتجاهات واستراتيجيات في القراءة أو الإجراء النقدي هو ما يحدد خصوصية هذه النظريات. فالنظريات عادة ما تأخذ شكل العام، أما الإجراء أو التطبيق فيأخذ شكل الخاص ولا تنتفي منه العمومية. بمعنى أن من واجب أى ناقد أن يعرف ويتفهم هذ1 العام المتمثل بالنظرية منطلقاً من فهمه الذي وصلت إليه ثقافته غير مكتف بهذا، وإنما عليه أيضا أن يقرأ الآخر، وتبقى خصوصيته في قراءة نصوص أدبه وفي لغته، بعد أن يختار من المناهج ما يُناسب أدبه وثقافته وموضوعه.

إن العلاقة بين النقد الأدبي والعلم، (وأنا أميز تماماً بين النقد والنظرية النقدية) بوصفه فنّاً يستفيد من العلم، أو إن شئت قلت بوصفه فنًّا يُعَلْمَنُ أو يصطنعُ مناهج العلم - علاقة جدُّ وثيقة. فقد كان تطوّر العلوم في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين إيذاناً بظهور مناهج واتجاهات فكرية ونقدية متعدّدة. لقد ظهرت الواقعية الجديدة في روسيا ومقابلها الشكلانية الروسية في الشرق من أوروبا. كما أن انتقال بعض أعلام هذه المدارس إلى الولايات المتحدة الأمريكية حيث وجدوا المناخ الهادىء والمناسب للإبداع، أسهم في دراسة الأدب بأساليب وأنماط أكثر تقدماً، مما ساعد على نشوء مناهج واتجاهات جديدة في النقد. وبرز كثيرٌ من أهم هذه المناهج والاتجاهات في بريطانيا والولايات المتحدة وكلاهما ناطق بالإنجليزية، كما برزت بعض هذه المناهج في أوروبا، وهي اتجاهات شكلت ثورة على الرومانسية التى سيطرت مفاهيمها زمناً على النظرية النقدية.

بهذا المعنى لم يعد النقد الأدبي عالةً على الأدب أو سرداً لقضايا مجردة، أو تعليقا انطباعيا على قول أو قوْلاً على قول، وإنما تحول إلى أبعد من ذلك بفضل الثورة في العلوم الإنسانية خاصة، وبفضل الثورة اللسانية وثورة الاتصال بشكل أخص. إن

النظريات التى تم إنجازها في ميدان العلم، لم تكن بعيدة عن متناول النقد، فغدت النظريات النقدية لا تنهض إلا على أسس فكرية وخلفيات فلسفية وجمالية ومرجعيات معرفية، أي على أسس إبستمولوجية / معرفية. وهذه الأسس وتلك الخلفيات بنيت أصلاً على علوم اجتلبت من مختلف الحقول مثل علم النفس، وعلم الاجتماع، وعلم الجمال، والمنطق، والتاريخ، والفلسفة، والانثروبولوجيا، ناهيك بعلوم اللغة والثورة اللسانية والسيميائية.

ولعل نظرة واعية إلى مناهج النقد الأدبي تطلعنا على أن هذه المناهج استند كل منها إلى خلفية معرفية أو فلسفية أفاد منها، فبعضها استند إلى الفلسفة الاجتماعية، وبعضها أفاد من التاريخ وعلم النفس، ونتج عنها ما سمّي بالمناهج الخارجية، كالمنهج التاريخي والمنهج النفسي والمنهج الاجتماعي، وبعضها استند إلى علوم اللغة، كما فعل الشكلانيون الروس والنقاد الجدُد فأبرزوا ما سمّي بالمناهج الداخلية (الشكلانية الروسية والنقد الجديد). ثم خلفهم البنيويون في استنادهم إلى النموذج اللغوي السوسيري (نسبة إلى دي سوسير)، وكذلك فعل السيميائيون الذين عدّوا اللغة شفرة أو مجموعة سنن. ومنهم من حاول تحطيم النموذج المعرفي المستند إلى النموذج اللغوي كما فعل التفكيكيون، وبين هذه المناهج وتلك نجد من أهمل القارىء أو من حَيّده، أو من أعاد الاعتبار له،كما فعل أصحاب نظريات التلقي، وهكذا دواليك.

ولعلَّ السؤال الذى يطرح على المشتغلين بالنقد الأدبي العربي الحديث والذى يتركهم في حيرة من أمرهم هو: هل هناك نظرية نقدية عربية حديثة ؟ ودائما يحلو لي أن أردَّ على السؤال بسؤال موازٍ: هل هناك نظرية نقدية صينية أو إنجليزية أو أمريكية ؟ ولكن لو قمنا بتعديل السؤال وقلنا: هل هناك نقد عربيٌ حديث ؟ لقلنا: نعم، إنه النقد الذى ينتجه نقادنا المحدثون، سواء على المستوى التأصيلي، الذى راكمته قراءاتهم للنقد العربي القديم أو اطلاعهم على أحدث المناهج النقدية الغربية، أو الإجرائي الذى يتم تطبيقه على النص العربي سواءٌ أكان نصّاً شعرياً أم روائياً أم مسرحياً. لقد أفاد النقاد العرب القدامى الذين يشكلون تراثنا النقدي من

النقد اليوناني، ولكنهم ظلّوا يحتفظون بخصوصيتهم اللغوية والحضارية وبهويتهم فعكست نقودهم لغتهم ولغة إبداعهم وجسدت خصوصيتهم القومية والحضارية.

إن الأصل في النظرية النقدية أنها عالمية لا تنتمي إلى وطن دون آخر أو إلى أمّة دون أخرى، ولكن خصوصية كل أمّة تكمن في ثقافتها التى تجسدها لغتها وحضارتها وتعطيها من ثم هويتها. وفي هذا السياق فإن الإبداع سواءٌ أكان شعراً أم نثراً ربما بدا ألصق بخصوصية كل أمة. أما النظريات النقدية فتأخذ طابع العالمية، لأنها مجموع ما راكمته البشرية من مناهج واتجاهات في التنظير والتطبيق بدءاً من النقد اليوناني ومروراً بالنقد العربي القديم، وانتهاء بمناهج النقد الحديث، التى أسهم فيها فرنسيون وبريطانيون وإيطاليون وروسيون وبلغاريون وسلافيون، وعرب، وهكذا دواليك.

إن النظرية النقدية اليوم لم تعد مدينةً لعلوم الأدب وعلوم اللغة فحسب، بل هى مدينة لنظرية المعرفة (Epistemology)، ومن هنا نقول إنها عالمية لا تنتمي إلى وطن بعينه، بل هى تنتمي إلى الحضارة الكونية، بينما نقد كل أمّة أو بلد ناطق بلغة ما ينتمي إلى ثقافته. ومن هنا نقول: ثمة نقد عربي حديث يتمثل فيما كتبه نقادنا المحدثون من دراسات تنظيرية، منفتحين على الآخر وهذا أمرٌ طبيعي جدّاً، ودراسات تطبيقية درسوا فيها أدبنا العربيِّ حديثه وقديمه، مجسدين بذلك خصوصية لغتنا العربية وحضارتنا وإبداع أبنائها من الشعراء والروائين والمسرحيين، ومبرزين هويتنا وخصوصيتنا القومية والحضارية، ومجسدين في نقودهم المكتوبة باللغة العربية وتطبيقهم على النصوص العربية، هذه الخصوصية القومية والحضارية التى تجسد هويتنا. أفيعيب العقاد وطه حسين ومندوراً في نقودهم أنهم أفادوا من الثقافة الإنجليزية أو الفرنسية ؟ ثم أليس نقد إحسان عباس ومحمد غنيمى هلال، وكمال أبو ديب، وعز الدين إسماعيل، و شكري عياد، وعبد الملك مرتاض، ومحمد مفتاح، ومحمد بنيس، ونعيم اليافي، وعبد الفتاح كيليطو، وحسام الخطيب، وصلاح فضل، والغذّامي، ومحمد لطفي اليوسفي، وجابر عصفور، وسيزا قاسم، ويمنى العيد، وسواهم نقداً عربياً حديثاً ؟ أفيعيب هؤلاء النقاد وغيرهم ممن لا مجال

لذكرهم أنهم أفادوا من مصادر نقدية عربية وعالمية ؟ وهل من المعقول أن نطلب من نقادنا المحدثين أن يظلّوا أسرى نظرة أجدادهم من النقاد القدامى ؟

إن ما يقدمه هؤلاء النقاد، سواءٌ على المستوى التنظيري أم التطبيقي، هو نقد عربي، كتب بلغة عربية، وعالج نصوصا عربية، وعكس خصوصية الثقافة العربية. ثم ما جدوى التساؤل عن وجود نظرية نقدية عربية وبخاصة في ظل الاتجاه نحو العولمة اقتصادا وفكراً وسياسة ؟ أو لم يكن النقد منذ القدم معولماً قبل أن يظهر مصطلح العولمة حديثا ؟ لقد كان النقد منذ القدم معولماً حيث أفاد النقد العربي القديم والنقاد العرب من النقد اليوناني والروماني، ولكنهم لم يقفوا عنده بل وسعوا من أفق قراءتنا، فقدموا خدمة للنقد العربي بعد أن أفادوا من الفكري والثقافي الذي عرفوه عند اليونان. وإذا كانت العولمة بمفهومها العام تعني حضارة كونية واحدة وثقافات متعددة، فإن النقد قد فعل ذلك منذ زمن، بما يسمح لنا أن نستنتج أن النقد اليوناني والنقد العربي والنقد الإنجليزي وكذا الفرنسي والأمريكي نقودٌ لها خصوصياتها، ولكن مجموع هذه النقود وما يصدر عنها من نظريات هو ما يشكل النظرية النقدية العالمية، التى تتصف بالشمول والتعميم، وتنتسب إلى عنصرها التكويني كما ذكرنا آنفاً.

خطتنا هنا أن ندرس النظرية النقدية العالمية التى لا تنتمي لأمة دون أخرى، ونحن مضطرون بحكم عملنا المنهجي للإشارة إلى أبرز النقاد الذين جسدوا بعض هذه المناهج النقدية وإلى مرجعياتهم المعرفية، وفي ذلك يستوي عندنا ما قدمه ريتشاردز Richards أو بلاكمور Blackmur أو ألان تيت Taite أو بارت Barthes، أو ما أسهم به أرسطو Arestotle أو هوراس Horace أو عبد القاهر الجرجاني أو حازم القرطاجنّي، مع الاحتفاظ لكل واحد بسياقه التاريخي وجهازه المعرفي.

وسنراعي ما أمكن التطوّر التاريخي والفنّي لهذه النظريات من خلال رؤية نقدية فاحصة ومحللة لهذا التراكم النقدي الممتد قروناً طويلة. وفي هذا السياق سننتقل من الاهتمام بالرؤية الميتافيزيقية للإبداع (نظرية المحاكاة: أفلاطون وأرسطو)، مروراً

بالمناهج التى عَدّت النّص وثيقة (المناهج الخارجية أو السياقية: كالتاريخي/ والاجتماعي/ والنفسي)، إلى المناهج التى عَدّت النّص تحفةً (المناهج الداخلية كالشكلانية الروسية والنقد الجديد)، إلى المناهج التى عاينت النص بوصفه مجموعة من العلاقات أو شبكة من العلاقات (البنيوية)، إلى مناهج ما بعد البنيوية التى دعت إلى تفكيك النص وفك تمركزه حول العقل أو المنطق (التفكيكية)، إلى (السيميائية) التى نظرت إلى النص بوصفه علامة أو شيفرة، وانتهاء بـ (نظريات القراءة أو التلقي أو التقبل) وتطوراتها النظرية والتطبيقية والتى فتحت المجال واسعاً للتأويل.

فتح النص غلق النص

إن الدارس المنصف حين يقف أمام النظريات النقدية وقفة متأنية فإنه واجدها إمّا نظريات عنيت بالشكل أو صرفت عنايتها إلى المضمون، أو نظريات دعت إلى غلق النص على حساب القارىء أو دعت إلى فتح النص ومنح القارىء حرية التلقي، أو توسطت بين هذا وذاك، وما عدا ذلك فهو تنويعات على النظرية وقراءات متنوعة وواسعة لها بفضل تطوّر العلوم الإنسانية وعلوم اللغة التى رفدت النقد الأدبي، والتى لم تكن متاحة للنقاد الذين سبقوا من اليونانيين والعرب. إنها دعوة إلى فتح النّص على إمكانات قرائية واسعة، أو غلقه باتجاه قراءة واحدة: مضمونية أو آيديولوجية، تتوسطهما دعوة ثالثة تستشف من بين الدعوتين وهي دعوة للفتح والغلق بمعنى الدعوة إلى غلق النص باتجاه ما وفتحه باتجاهات أخرى أو العكس. فالمناهج الخارجية مثلاً: التاريخي والنفسي والاجتماعي، التي دعت إلى التمسك بالمرجعيات التاريخية والنفسية والاجتماعية على الترتيب، أغلقت النص على نوع واحد من القراءة، في حين أن المناهج الداخلية التي أعقبتها كالشكلانية الروسية والنقد الجديد فَتَحتْ النص نفسه على القراءة الداخلية الفاحصة، ولكنها من زاوية أخرى أغلقته في علاقته بالتاريخ أو النفس أو المجتمع.

أمّا طروحات البنيوية وما بعد البنيوية كالسيميائية مثلاً فقد دعت كلٌ منهما إلى التركيز على بنية النص وعزله عن واقعه الاجتماعي والنفسي والتاريخي، الأولى البنيوية ركزت على النص بوصفه مجموعة من العلاقات أو الأنظمة، والثانية السيميائية بوصفه مجموعة من العلامات أو الشفرات، وكلتاهما أغلقت النّص باتجاه قراءات أخرى ممكنة، وهكذا دواليك. مما يؤكد أن عملية فتح النص أو غلقه هي عملية نسبية سواء بالنسبة للمنهج الواحد أو بالنسبة إلى المناهج بمجملها.

ومن هُنا وجدنا على سبيل المثال من سعى للتوفيق بين البنيوية بصيغتها الشكلانية وأسس الفكر الماركسي وهو سعي يتجاوز مفهوم البنية المغلقة للنص، ومحاولة لربطه بسياقه الاجتماعي من خلال تأكيد العلاقة الجدلية بين خارج النص وداخله للجمع بين هذه الثنائية (فتح / غلق)، كما فعل لوسيان جولدمان على سبيل المثال.

لقد غدت هذه المناهج والنظريات النقدية جزءاً من تاريخ الفكر والمعرفة بما يؤكد ليس أهميتها التاريخية وحسب بل وأهميتها المعرفية والمنهجية على حد سواء. ومثلما امتدت تطبيقات الشكلانية الروسية والنقد الجديد إلى البنيوية ووجدت أصداءها فيها، فقد امتدت تطبيقات البنيوية إلى مختلف المجالات المعرفية وإلى المناهج اللاحقة التي أطلق عليها مصطلح "مناهج ما بعد البنيوية" Poststructuralism.

كما امتدت مناهج الحداثة إلى ما بعد الحداثة من تفكيكية وسيميائية وتأويلية متمثلة في مساءلة الحداثة عما قدّمت، وكأن الحداثة تعيد تشكيل نفسها في صياغة جديدة ورؤية جديدة. ومن هنا تبدو أهمية الإشارة إلى الخلفيات المعرفية لهذه المناهج وتطبيقاتها وعلاقتها بالعلوم الإنسانية، بالقدر الذي يضيء للدراسة التحوّلات الفكرية التي أنتجتها وأسهمت في تطويرها. فقد استعارت هذه المناهج من الفلسفة أدواتها وشروطها، ومن العلوم مناهجها وأبعادها الثقافية والحضارية.

ومن هنا نفهم معنى التطور المعرفي والتطور النقدي في ضوء مفهومي **التراكم والتكامل**، لنخلص إلى أن النظرية النقدية هى من صنع البشر جميعاً. وأن المناهج الحديثة لا تلغي المناهج القديمة كما أن المناهج الأحدث لا تلغي الحديثة، فالمناهج لا

تموت، ولكنها تتجاوز وتُبعثُ في مناهج أخرى ومجموع هذه المناهج والاتجاهات هو ما يشكل النظرية النقدية العالمية الحديثة. كما أن هذه المناهج قد تكون معدودة ولكن طرائق قراءة النص أو استراتيجيات القراءة التى تنشأ عن هذه المناهج لا حدّ لها ولا حصر. ([1])

ويستطيع دارس النظرية النقدية المعاصرة أن يصنفها أو يضعها في ثلاث:

(1) **المناهج الخارجية**: المناهج الخارجية أو السياقية هي المناهج التي عاينت النّص من خلال إطاره التاريخي أو الاجتماعي أو النفسي، وتؤكد على السياق العام لمؤلفه أو مرجعيته النفسية ومنها التاريخي والاجتماعي والنفسي ؛ وهي دعوة ضمنية إلى الإلمام بالمرجعيات الخارجية، مع تحفّظ على الدخول في النّص إلا من خلال تلك السياقات المحيطة بالمبدع.

(2) **المناهج الداخلية**: وهي المناهج التى قاربت النصوص مقاربة محايثة دون الخوض في المرجعيات الخارجية، مع تركيز على النص بوصفه بنية لغوية وجمالية مكتفية بذاتها. وهي دعوة إلى فتح النّص على نفسه وغلقه أمام المرجعيات،ومنها النقد الشكلاني الروسي Rassian Formalism Criticism، والنقد الجديد New Criticism، وإلى حد ما الاتجاهات الأسلوبية، التي تعدُّ مع إدراكنا للفوارق المنهجية بين كل اتجاه منها.

(3) **البنيوية**: وهي المشروع الأساسي الذي أفرزته الحداثة، دون أن ننسى المقدمات لها، والتي تمثلت في الشكلانية الروسية والنقد الجديد.

(4) **مناهج القراءة**: وهي المناهج التى منحت القارىء والنصّ فرصة التقاء ثقافتهيما، وأولت القارىء جُلَّ عنايتها في تلقي النّص، على وفق ثقافته من خلال نزوعه المعرفي والثقافي. وقد بنيت على الفلسفة وبخاصة الظاهراتية التى منحت الذات دوراً في تلقي المعنى. ولم يعد المعنى يشكل نقطة مركزية، وإنما أصبح يتشكل

---

1 – انظر بسام قطوس، إستراتيجيات القراءة: التأصيل والإجراء النقدي، دار الكندي، 1998م، ص ص 11 – 14.

مـن خلال التقـاء ثقافـة النص بثقافة القـارىء. ولا أدري إذا كنت مصيباً فــي اختيـار اســم مناهج القراءة للمناهج التى يطلق عليها مناهج ما بعد البنيوية أو Post Structuralism Approches، وذلك بغية الجمع بين مناهج ما بعد البنيويـة: كالتفكيكية Deconstruction، والسيميولوجية Semiology، ونظريات التلقي Reception Theories والتأويـل Interpretation والهرمنيوطيقا Herememenutics تحت عنوان هو " مناهج القراءة ". ولعل جمعنا بين هذه المناهج تحت عنوان واحد يمثل قناعة شخصية بأن ما يجمع بينها على اختلافها في الخلفيات الفكرية والفلسفية هو منحها القارىء والنّص فرصة لقاء ثقافتيهما ، على الرغم من اختلاف طرائق الوصول إلى الدلالة ، لدى كل منهج من هذه المناهج.

تمهيد

ما قبل المناهج: من المحاكاة إلى الخلق

نظرية المحاكاة

-1 -

قطعت نظرية المحاكاة Imitation or Mimesis Theory أشواطاً منذ جسدها أفلاطون Plato (427 – 347 ق. م) في محاوراته (إ يون) Ion وطوّرها أرسطو Aristotle (384 – 322 ق. م) في كتابه "فن الشعر" أو "في الشعر".

وقد تطوّر مفهوم المحاكاة من المحاكاة البسيطة أو الترديد الحرفي الأمين لموضوعات التجربة المعتادة وحوادثها إلى محاكاة الجوهر التي تشير إلى أن عمل الفنان أو الشاعر يفوق مجرد (النسخ) إلى الانتقاء من حوادث التجربة المألوفة، إلى محاكاة المثل الأعلى. لقد فسر أفلاطون بالمحاكاة حقائق الوجود ومظاهره، فاعتبر الحقيقة التي هي موضوع العلم موجودة في عالم آخر غير عالمنا وهو عالم المثل. فالشاعر كالرّسام يحاكي الطبيعة " التي هي بدورها محاكاة لطبيعة سابقة في عالم المثل التابع في مفهومه الخاص لما وراء الطبيعة (الميتافيزيقا). وهنا تبدو ضعف حالة الشاعر أو الفنان العامة وهي مرتبة دون الفيلسوف بل دون مرتبة الصانع، وكأن الشعر بذلك يقع في منطقة محاكاة المحاكاة أو تقليد التقليد، ويعكس لنا خيالات الأشياء أو مظاهرها لا جواهرها. وتكمن الحقيقة عند أفلاطون في (المثل) أو الصور الخالصة لكل أنوا ع الوجود وهذه المثل لها وجود مستقل عن المحسوسات وهو الوجود الحقيقي، ولكننا لا ندرك إلا أشكالها الحسية التي هي في الواقع ليست سوى خيالات لعالم المثل[1].

---

1) انظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، بيروت، دار الثقافة، 1973 م، ص 32.

إذا كانت المحاكاة عند أفلا طون تدل على العلاقة الثابتة بين شيء موجود ونموذجه وتعكس مفهوماً عاماً لفلسفته المثالية لم يرق إلى المستوى النقدي المنهج، فإنها اكتسبت مع تلميذة أرسطو نوعاً من التخصيص، إذ أصبحت تخص الفنون من مأساة وملهاة وديثرامبوس وعزف وإيقاع..الخ. بما جعل المحاكاة تشكل نظرية في الشعر ظلّت تشدُّ إليها الأنظار ردحاً من الزمن إلى أن أضاف إليها الدكتور جونسون بتمييزه الدقيق أن الفنان لا يحاكي مظاهر الطبيعة بلا تمييز، وإنما يختار منها ما هو أليق بالمحاكاة من غيرها[1]. وفي تقديمه لأعمال شكسبير المسرحية ذهب إلى أن المأساة تزيد المرء فهماً للطبيعة البشرية العامة، وهذا ما فعله شكسبير.

ومفهوم المحاكاة عند أرسطو طيّعٌ ممتد لم يقف فيه عند التقليد الحرفي للطبيعة أو النقل الأمين لها، وإنما امتدَّ ليصوّر المحاكي ينحو منحى ثلاثة أساليب:

1. أن يمثل الأشياء كما كانت في الواقع.
2. أن يصوّر الأشياء كما يتحدّث عنها الناس وتبدو عليه.
3. أن يصوّر الأشياء كما ينبغي أن تكون.

ولعله بذلك يخطو خطوة مهمة باتجاه ما يمكن تسميته بـ" الابتكار" أو "الابتداع" دون أن نصل معه إلى مفهوم الخلق Creation الذي نادت بــه المدرسة الرومانسية فيما بعد. يقول أرسطو: " الملحمة والمأساة، بل والملهاة والديثرامبوس، وجل صناعة العزف بالناي والقيثارة، هي كلها أنواع مـــن المحاكاة في مجموعها، لكنها فيما بينها تختلف على أنحاء ثلاثة: لأنها تحاكي إما بوسائل مختلفة أو موضوعات متباينة، أو بأسلوب متمايز".[2]

---

1) Johnson,Prose and Poetry, ed. willson, Harv-ard Up, 1951

1) فن الشعر مع الترجمة القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمة عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، 1953م.

لقد كان ميدان تطبيق أرسطو مفهومة في المحاكاة على الملحمة والمأساة والملهاة... الخ، ولكنّه لم يتطرّق إلى الشعر الغنائي Lyrical Poetry، فقد كان جُلّ تطبيعه مُنصباً على المأساة لأنها تحقق هدفه في إثارة شعوري الشفقة والخوف لتصل إلى ما يسمى بـ "التطهير" Catharsis.

ويستشف من أقوال أرسطو أن المحاكاة لا يقتصر على إنتاج ما في الطبيعة، أو على نقل صورة لها، وليست كذلك وقوفاً من الفنان عند حدود التشابه الخارجي للأشياء، ولكنها محاكاة لجوهر ما في الطبيعة لإكمالها وجلاء أغراضها. ولما كانت عناية أرسطو بفنون المحاكاة ومنها الشعر، فقد أفرد حديثاً مطُوّلاً عن الشعر وأجناسه وطرائق محاكاته ووسائله. أما الوسائل فإن الرسم يحاكي الأشياء التي يصورها بالألوان والرسوم، والموسيقى تحاكي بالأصوات إيقاعاً وانسجاماً، والفنون القولية تحاكي الأشياء بالكلام، ومنها ما يستعين مع الكلام بوسائل الفنون الأخرى من إيقاع ولحن ووزن،مثل المأساة والملهاة. وتختلف هذه الفنون كذلك باختلاف أنواع مضمونها. فمنها ما يحاكي النواحي الفاضلة المحمودة كالمدائح والملحمة والمأساة، ومنها ما يحاكي الجوانب المرذولة كالهجاء والملهاة.[1]

وأجناس الشعر عند أرسطو هي:

1) المأساة: ويعرفها بأنها محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة متبلة بملح التزيين، تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بوساطة أشخاص يفعلون، لا بوساطة الحكاية، وتثير عاطفتي الرحمة والخوف، فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات [2].

2) الملهاة: وهي الجنس المسرحي الثاني في الأدب اليوناني، وموضوعها الهزل الذي يثير الضحك، وهي نوع فريد في الشعر اليوناني في مضمونها. وتأتي الملهاة بوصفها أقل شأناً من المأساة في جنسها الأدبي، ولهذا يعرفها أرسطو بقوله إنها: " محاكاة

---

2) محمد غنيمي هلال، السابق، ص 49.

2) محمد غنيمي هلال، السابق، ص 62.

الأراذل من الناس لا في كل نقيصة، ولكن في الجانب الهزلي الذي هو قسم من القبيح إذ الهزلي نقيصة وقبح، بدون إيلام ولا ضرر. والملهاة، على أنها أقل شأنا من المأساة، إلا أنها أعظم شأنا من الهجاء الشخصي، على الرغم من أنها ناشئة في الأصل عن هذا الهجاء"[1].

3) الملحمة: وهي محاكاة عن طريق القصص شعراً، فهي تروي الأحداث، ولا تقدّمها أمام عيون النظارة كما في المأساة. ويجب أن تتوافر لها الوحدة التي توجد في المأساة، فتحاكي فعلاً واحداً تاماً، وتكون لها بذلك الوحدة العضوية. أما أجزاء الملحمة فهي أجزاء المأساة فيما عدا النشيد والمنظر المسرحي، ففيها الحكاية، ويجب أن تكون بسيطة. ويصبح أن يكون الفعل فيها مركباً.[2]

-3 -

وكان من نصيب لونجينوس Longinus (213 – 273 ب. م) أن يخص الشعر الغنائي ببعض عنايته حيث قام بتحليل القصائد الغنائية للشاعرة اليونانية سافو Sappho التي ولدت في منتصف القرن السابع قبل الميلاد.

ورأى في قصائدها وحده عضوية مستمدة من وحدة الشعور والفكر تقوم بالتوفيق بين العناصر المتضادة، وتكشف عن نفسها بمهارة فنية.[3] وإذا كانت الطبيعة تأخذ حيزا من التفكير لدى كل من أفلاطون وأرسطو (على اختلاف فهميهما للطبيعة والمحاكاة) في تفسيرهما للإبداع، فإن الأمر يأخذ صورة أخرى لدى الشاعر الروماني هوراس Horace (65 – 8 ق. م) حيث لم يكتف بجعل المأساة تقدّم صورة للواقع

---

1) هلال، نفسه، ص 86 - 87.

2) هلال، نفسه، ص 91 – 92.

3) Wimsatt and Brooks, c., Literary Criticism: Ashort History, P – 97 – 99.

فحسب بل يقدم صورة تفضل الواقع. ([1]) وقد تحدّث في رسالته التي نظمها شعراً عن أهمية المحافظة على وحدة العمل الفني مضيفاً ما سماه " وحدة الخلق " في الشخصية المسرحية، أي أن يحافظ أشخاص المسرحية على صفات خلقية ثابتة، فلا يتأرجحون بين شجاعة وجبن أو بين وفاء وخيانة. ([2]) وقد تجاوز هوراس مفهوم المحاكاة بشكله التقليدي إلى ما أسماه "الابتكار " حيث يقول: " لقد كان للشعراء والرسامين دواماً حقٌ متساوٍ في حرية الابتكار. نحن نعلم هذا،وإنا لنطالب بهذه الحرية لأنفسنا ثمَّ نهبها للغير، ولكنها لا تبلغ المدى الذي يأتلف فيه الوحشي،وتتآلف فيه الأفاعي والطيور والخراف والنمور". ([3])

هذا وعلى الرغم من أن نظرية المحاكاة قد عمرّت طويلاً وتناولها نقادٌ، وفلاسفة فن وباحثون، وذلك بسبب عمقها وأصالتها، فإنها فهمت أحياناً على غير ما أراد لها صاحبها. فقد فهمها بعض النقاد على أنها النسخ الحرفي للطبيعة، كما حدث في النظرية الكلاسيكية التي اعتمدت في وضع قواعد الوحدات المسرحية الثلاث على هذا التصوّر الطبيعي. فنادى بعض النقاد الكلاسيكيين بضرورة أن تكون مدة الحدث الحقيقي الذي يتناوله العمل المسرحي لا تتجاوز ثلاث ساعات وهي المدة الواقعية لعرض المسرحية، ويؤكدون على وحدة المكان منطلقين من التصوّر نفسه. الذي يشير إلى أن خشبة المسرح هي أرض الواقع نفسه. وقد رفض جوته أن تعني المحاكاة مجرّد النسخ الحرفي مثلما رفض التصرف الاعتباطي مع الطبيعة، ورأى أن الطريقة التي تستند إلى أسس ثابتة وعميقة من المعرفة، إلى جوهر الأشياء ذاته الذي نستطيع أن تتعرف عليه في صورة مرئية ملموسة. ([2])

---

1) هوراس، فن الشعر، ترجمة لويس عوض، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف، 1970 م، ص 122.

2) هوراس، نفسه، ص 70.

3) هوراس، السابق، ص 70

1) Highet Gilbert, The Classical Tradition, Trad. Mexico – Buenos Aires, 1954, p. 190.

إن قصور نظرية المحاكاة عن تفسير قوّة الخلق في الإبداع، وعدم التفاتها إلى ذات المبدع وانعكاسها على عمله الإبداعي، كان أبرز نقاط الضعف التي التفت إليها الرومانطيقيون والتعبيرون فيما بعد. وإذا كانت نظرية المحاكاة تمثل الأساس القويّ للمذهب الكلاسيكي، الذي أنتج أعمالاً أصيلة وخالدة، فإن الإلحاح على تحكيم تلك القواعد الكلاسيكية أصبح بعد فترة عقيدة جامدة تحدّ من حرية الخيال، وتكبح من قوّة الخلق والتعبير.

وهكذا كانت النظرية الرومانطيقية ثورة على الكلاسيكية ودعوة للخروج من عباءتها السوداء إلى مزيج من الألوان التي أخذت اسم التعبير حيناً، والخلق في أحيان أخرى. آية ذلك أن الطبيعة قد تكون ناقصة فيضطر المبدع إلى أن يكملها أو يعدّل فيها، وأن الفن كثيراً ما يمنح الطبيعة الكمال. ومن هنا نفهم قوله سكاليجر Scaliger: " لِمَ نقلّد الطبيعة مباشرة ما دام فرجيل Virgill طبيعة ثانية ". [1]

لقد كان ظهور أدباء الرومانطيقية ونقادها من مثل جوتة Goethe، ولسنج Lessing، وهردر Herder في ألمانيا، وكولردج Coleridge، ووردزورث Wordsworth، في إنجلترا، تجسيداً حياً لأفكار جديدة أحدثت ثورة على النظرية الكلاسيكية، ومهدّت إلى تطوّر النظرية الأدبية تطوّراً واضحاً. فقد احتفى لسنج بما أسماه " شعر الشعب "، وأحدث هردر ثورة في دراسة الأدب واللغة بدعوته إلى تفضيل "الأغنية البدائية" التي تنبع من حياة الناس البسطاء. كما اتجه إلى الموسيقى ورأى فيها تحقيقاً لمفاهيمه عن التعبير. وعلى هذا الأساس وجد فرق دقيق بين الرومانطيقية في ألمانيا وشقيقتها في إنجلترا. فقد اتخذت الأولى الموسيقى أساساً للنظرية الشعرية، بينما اتخذت الثانية القصيدة الغنائية أساساً لنظريتها الشعرية. ولذلك اتجه نوفالس Novalles وشليجل Schlegel الألمانيان نحو الموسيقى، واتجه كولردج ووردزورث الإنجليزيان إلى الشعر الغنائي، وجسّدا تجربتهما فيما

---

1) إحسان عباس، فن الشعر، عمان، دار الشروق، 1987، ص27.

أطلق عليه بالإنجليزية " Lyrical Ballad "، 1798م. وفي نقلة نوعية أخرى قام بها كولردج عندما كتب نظريته ذائعة الصيت في الخيال، فقسمه إلى خيال أوّلي Primary Imagination وخيال ثانوي Secendary Imagination، ووهم Fancy والنظرية مبسوطة في كتاب بدوي " كلردج ".

لقد كانت تلك الآراء وغيرها تؤذن بتحوّل النظرية الشعرية إلى الرومانطيقية التي رفضت مقولة إن الفن محاكاة للطبيعة، واستعاضت عنها بالقول: إن الفن فيض للعواطف والمشاعر، أو كما قال وردزورث: " إن كلّ شعر جيد هو فيض تلقائب لعواطف قوية ". وهكذا كانت ردّة فعل الرومانطيقية على تمجيد العقل في الكلاسيكية مزيداً من إعلاء قيمة العاطفة، وحرية التعبير عن الذات، فيما سميّ النظرية التعبيرية ونظرية الخلق. لقد أشار الفيلسوف الإيطالي بندتو كروتشه B. Croce إلى أن (التعبير) وليس (المحاكاة) أساس الشعر، وفرّق بين التجربة العاطفية في الفن والتجربة العاطفية في الحياة، وعدّ الفن تعبيراً حدْسياً وليس معاناة للعاطفة. ودعا إلى توسيع مجال التأمل لدى الفنان حتى يتمكن من التعبير عن العاطفة، ملتقياً مع الرومانطيقيين في بعض دعوتهم، ومفترقاً عنهم في أشياء. ([1])

- 5 -

وقد شهدت الرومانطيقية ثورة جزئية عليها تمثلت فيما سمي بـ "المذهب البرناسي"، الذي امتدّ أثره في أواخر القرن التاسع عشر إلى إسبانيا وإنجلترا.

وقد أخذ اسم المذهب البرناسي من جبل البرناس، وهو مقام أبولو إله الشعر، اعترافاً من أصحاب المذهب بأنهم يستمدون وحيهم من إله الشعر مباشرة. لقد أقرّ

البرناسيون بعض خصائص الرومانطيقية ولكنهم تمرّدوا على ما فيها من عاطفة، داعين إلى الدقة الكلاسيكية في التعبير. وكان من أبرز دعاة المذهب البرناسي

---

1) للمزيد انظر: Makaryk, Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, P.281-282.

ليكونت دي ليل. الذي عرف بثورته على دخول المظاهر الحضارية الحديثة في الشعر. ورأى أن على الشعر أن يتميز بدقة التصوير وقوة القافية، مشبها الشعر بالنحت في عالم الألفاظ. ومن هنا أحيا البرناسيون مبدأ (الفن للفن)، وأنكروا العناية بالنواحي الاجتماعية والسياسية مما يخرج عن إطار الفن. ([1])

- 6 -

ما لبث بزوغ شمس الرومانطيقية في أوروبا أن آذن بحدوث انقلاب آخر ضد تصوير الإنسان وهو يتصدر البطولة، وضد استصغار شأنه وتصوير خضوعه للقوى المختلفة من حوله، أو عبوديته للوراثة والبيئة. كان ذلك في الثلث الأول من القرن التاسع عشر حيث بدأت ثورة التقدم العلمي والبيولوجي الذي تمثل في نظرية التطوّر. فظهر اتجاه يربط بين الأدب والحياة والبيئة والظروف الاجتماعية. لقد أحدث الاتجاه نحو العلوم خلخلة في الأذواق وأدى إلى ردة فعل قوية ضد العاطفية والذاتية بعد أن أسرف الأدب الرومانطيقي فيهما، في ظل واقع يقوم على التنافس والصراع. وكان التجسيد الأوفى لهذا الموقف العلمي يتمثل فيما سمي بـ " الطبيعية والواقعية ". وهكذا كانت النظرية الأدبية تغذّ السير من المحاكاة إلى التعبير فالخلق فالانعكاس، عبر نسق يقوده تطوّر العلوم، والفلسفات الممثلة لها كالمثالية والواقعية.

- 7 -

وفي نقلة فكرية وفنية أخرى ظهرت الرمزية متجاوزة إسراف المثالية في تمجيد الإنسان، ومبالغة الواقعية في تصوير قبح الواقع وبشاعته. ظهرت تباشير الرمزية على يدي إدجار ألان بو Edgar Allan Poe، الذي دعا إلى المزج بين وظائف الحواس نفسها، ومحاولة الوصول بالشعر إلى ما وصل إليه الفن الموسيقي. وبرز من أعلام الرمزية مالارميه Mallarme وبول فاليري P.Valery وقد خطا هذا الأخير بالرمزية

1) انظر: إحسان عباس، السابق، ص52- 53.

خطوة أخرى أكسبتها تداخلاً وتعقيداً في التعبير. كان فاليري في كثير من قصائده وبخاصة قصيدة " المقبرة البحرية" يقدّم معالم نظرية جديدة في المزاوجة بين الفكرة والعاطفة، لتنقل القصيدة إلى قارئها إيحاءات وراءها كثيرٌ من الكد وإعمال الذهن والتفكير. وإذا كانت القصيدة عند الرومانطيقيين تشكل دفقة من الشعور، فهي عند الرمزيين، وعلى رأسهم فاليري، مشكلة ذهنية ملتوية. وقد امتدت تأثيرات الرمزية في الآداب الأوروبية كلها بيْد أنها اتخذت في كل بلد طابعاً خاصاً وتلونت بألوان جديدة. [1]

وهكذا ومع تطور العلوم والفلسفات بدأنا ندخل في مرحلة المناهج النقدية المستندة إلى نماذج من العلوم الإنسانية. وهذا ما سيكون موضع حديثنا القادم.

---

1) انظر: Bowra, C.M., The Heritage of Symbolism, London, 1943
Bowra, C.M., The Romantic Imagination, U.S.A, 1949

الباب الأول
المناهج الخارجية

المنهج التاريخي

كان لتطور العلوم التجريبية في أوروبا في القرن التاسع عشر نتائج علمية واضحة امتدت لتمس واقع المجتمع سياسياً واجتماعياً وفكرياً وبالتالي ثقافياً. ولم يكن النقد الأدبي بمنأى عن التأثر بالنهضة العلمية بل على العكس من ذلك سعى إلى اقتناص مناهج العلم والإفادة منها أيما إفادة، في تطوير مناهج الدراسة النقدية. ونودّ أن نقف عند ثلاثة من أعلام المنهج التاريخي في النقد لأنهم أصّلوا له، علماً بأننا لا نستطيع أن ننكر أن في النقد العربي ملامح كثيرة لمقاربات نقدية تملك رؤية تاريخية نقيس الأدب على وَفْقها. من ذلك ما فعله ابن سلام في طبقاته حين أفرد مباحث لشعراء القرى، ولشعراء المدينة، ولشعراء مكة، ولشعراء اليهود، مما يمكن أن يعدَّ إرهاصاً مبكراً للرؤية التاريخية. كما لا نستطيع أن نتجاهل، ما أدركه ناقد كالأصمعي من أثر المتغيرات الاجتماعية والعقدية والقيمية في شعر الشاعر المخضرم حسان بن ثابت وانتهائه إلى مقولته الشهيرة عن لين شعر حسان في الإسلام بعد أن كان فحلاً في الجاهلية. ولا نستطيع أن نغض من قيمة هذا الإدراك مع وجود تفسير آخر لهذه المقولة. أما أعلام المنهج التاريخي في النقد الحديث فهم: فرديناند برونتير F.Bruntiere وسانت بوف S.Beuve وهيبوليت تين H.Taine. ولعل وقوفنا عند هؤلاء الأعلام الثلاثة ممن يعدون روّاد المنهج التاريخي لا يمنعنا أيضاً من ذكر ناقد عربي آخر ذلكم هو القاضي الجرجاني (395هـ) الذى ربط في نقده بين أحوال البداوة والتمدن الاجتماعي والصياغة الأدبية من خلال عادات الناس وألسنتهم وأخلاقهم، فقال: "وأنت تجد ذلك ظاهراً في أهل عصرك وأبناء زمانك، فترى الجافي والجلف منهم كزّ الألفاظ، معقد الكلام، وعر الخطاب، حتى أنك ربما وجدت

ألفاظه في صوته ونغمته، وفي جرسه ولهجته، ومن شأن البداوة أن تحدث بعد ذلك...".([1])

ويعدّ المنهج التاريخي أول المناهج النقدية ظهوراً في العصر الحديث، فقد ارتبط بالفكر الإنساني وبالتطور الأساسي له، وانتقاله من العصور الوسطى إلى العصور الحديثة. لقد تبلور المنهج التاريخي داخل المدرسة الرومانسية وانبثق عنها، فالرومانسية هي التي بلورت وعي الإنساني بالزمن، وتصوره للتاريخ، ووضوح فكرة التسلسل والتطور والارتقاء، والقضاء على فكرة الدورات الزمانية، والحركة الانتكاسية للزمن والتاريخ التي كانت تضع العصور الذهبية في الماضي وتنظر إلى الحاضر باعتباره تحللاً وانهياراً.. وهذه هي فكرة الكلاسيكية. هذا التصور التاريخي هو الذي عكس النظرة الكلاسيكية التي ظلت تؤمن بأن الأدب والابداع ما هو إلا محاكاة Imitation للأقدمين، وأن أدبهم يمثل النموذج الأرقى في مجال التطور التاريخي. ([2])

وثمة ناقدان إنجليزيان مهمان في هذا السياق التاريخي وهما"بن جونسون" Ben Johnson و"دريدن" Dryden. فالأول قيّد ملحوظات نقدية مهمة في كتابه "كشوف" Timber، فأدرك بنقده وسعة أفقه وبراعته في المقارنة بين تغيّر الطرائق والتقاليد الفنية وتباينها من عصر إلى عصر ما جعل "ديفيد ديتش" يصفه بأنه أول ناقد تطبيقي عظيم في الأدب الإنجليزي يستمد من التاريخ لكي يفسر كيف قصر الأدباء دور العبقرية أحياناً عن بلوغ المقياس الذي يتطلب الذوق الحديث. ([3])

بَيْد أن الدفعة القوية التى تلقاها المنهج التاريخي على يدي هؤلاء الأعلام الثلاثة مستفيدين من تطوّر العلوم التجريبية مثل نظرية تشارلز داروين في النشوء والارتقاء، كانت من الناقد والمفكر الفرنسي فرديناند برونتير (1849- 1906م فهو أوّل من

1- الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص17،18.

2- انظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، القاهرة، دار الآفاق العربية، 1997م، ط1، ص 24- 26.

3- مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص264، ص 401.

دعا، بعد سبنسر Spenser الذي طبق النظرية في ميدان الاجتماع والأخلاق، إلى تطبيق هذه النظرية على الفنون الجميلة والأدب. فقد لاحظ أن التطوّر في حقل الظواهر الأدبية كثيراً ما يؤدي إلى بروز نوع جديد تتضح فيه بقايا نوع سابق على النحو الذي تتطوّر فيه الكائنات العضوية في (نظرية داروين) من حيث أنها تنشأ بسيطة ثم ما تلبث أن تتعقد متفرّعة إلى أجناس ثم يعتورها التطوّر والاكتمال فالتدهور فالتحلل. ([1])

وقد كتب برونتير عدداً من المجلدات تحت عنوان (تطوّر أنواع الأدب) درس في كل مجلد منها، فنا من الفنون الأدبية، كالدراما وفن القص وفن الخطابة مستقصياً كل فن منها ومتتبعاً كيفية تطوّره واستوائه إلى فن ناضج. وكان من أبرز تفسيراته نظريته في تطور خطاب الوعظ الديني، التي سادت في القرن السابع عشر، إلى الشعر الغنائي المعروف بالشعر الرومانتيكي في القرن التاسع عشر. فقد لاحظ برونتيير أن موضوعات الخطابة الدينية كانت تدور حول عظمة الإنسان وحقارته وفناء الحياة وعدم الاطمئنان إليها في مقابل الثقة بالطبيعة والسكون إليها، وهي الموضوعات التي تناولها الشاعر الرومانسي فيما بعد ممثلة في ملاحظته ضعف الطبيعة البشرية وبرمه بالحياة واستشعاره زوالها وولعه بالطبيعة وجلالها وبما أوحى إليه بتطبيق نظرية التطوّر وأصل الأجناس لتفسير تولّد الأنواع الأدبية من نوع آخر.([2])

أما سانت بوف وهيبوليت تين فقد اختطا نهجاً نقدياً مستفيدين من نظريات علم الأحياء، وهما من أعطيا للمنهج التاريخي اسمه بين مناهج النقد الأدبي. فقد توفر الأول على دراسة عدد من أدباء عصره وأخذ يصنّفهم إلى طوائف وأنماط وصولاً إلى فهم نتاجهم ومحاولة تفسيره. كما ربط بين شخصية الأديب وأدبه ورأى أن شخصية الأديب تعدّ مفتاحاً لفهم أدبه وتذوقه فكما تكون الشجره يكون ثمرها. وكان منهجه النقدي يقوم على تتبع سير الأدباء تتبعا دقيقا يتعرف إلى حياتهم الخاصة

1- هويدي، النقد الأدبي الحديث، ص72.

2- صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، منشورات السابع من إبريل، 1996م، ص72.

ويربطها بجنسها ووطنها وثقافتها ومحيطها الثقافي والأسري. لقد درس بوف شخصياته الأدبية من خلال مظاهرها المادية والعقلية والأخلاقية كما فعل في كتابه عن (فيكتور هيجو). ([1]) لقد كان بوف يؤمن بالعلاقة بين الأديب وأدبه، فدرس شخصيات الأدباء المعاصرين دراسة عضوية ونفسية واجتماعية، وقسم الأدباء إلى طبقات وفصائل وأنواع على وفق ما بينهم من تشابه، فاستحال النقد على يديه إلى علم أقرب إلى التاريخ الطبيعي منه للأدب، أما القدامى فقد اعترف بأنه من العسير أن نتتبع حيواتهم تتبعاً دقيقاً، لأن ما وصلنا عنهم صورة ناقصة. ([2])

لقد انطلق بوف (1804- 1869م) من إيمانه بأنّ الأدب ليس إلا نتاجاً لشخصية الفرد وهذا ما دعاه لأن يرسم في كل ما كتب صورة أخلاقية ونفسية وأدبية للأدباء الذين درسهم أكثر مما سعى لتقديم دراسات قيمية بحق أدبهم. أما زميله الثاني هيبولت تين (1828- 1893م)، فقد كان تلميذ بوف وخليفته وكان يلتقي معه في الرؤية العامة، بَيْد أن تين كان أكثر انبهاراً بقوانين العلوم الطبيعية وحتميتها الصارمة. وكان يرى أن الانسان ينتج الأدب والأشعار والفلسفات بطريقة طبيعية تشبه تماما إفراز دودة القز خيوط الحرير، ومن هنا سعى لتأسيس علم وضعي للأدب. ([3])

يعتقد تين أن الأديب الذى يعيش داخل إطار منظومة القوانين الطبيعية لا بدّ أن يخضع لها وينتج ويبدع في سياقها المعرفي والتاريخي فتطبعه بطابعها. ولذا فقد رأى أن ثمة ثلاثة عوامل تؤثر في إنتاج الأديب وتخضعه لمشيئتها وهي: الجنس والبيئة والعصر. ويقصد بالجنس العنصر أو (السلالة) المتمثلة في مجموعة الصفات التى يرثها الشخص أو الأديب من أمته فتمنحه خواصها، كأن يكون عربياً أو جرمانياً أو غير ذلك. ويعني بالبيئة (المكان) الذي يمنح الفرد مجموعة من الخصائص أو المميزات

1- ستانلي هايمن، النقد الأدبي الحديث ومدارسه الحديثة، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، بيروت، دار الثقافة، ج1، 1981م، ص61.

2- انظر: سعد ظلام، مناهج البحث الأدبي دراسة تحليلية تطبيقية، مكتبة نهضة الشرق، ط2، 1996م، ص 21- 22.

1- السيد يسين، التحليل الاجتماعي للأدب، ص80.

الجغرافية التى يعيش في ظلها وتترك بصماتها عليه. أما العصر فيقصد به (الزمان) وما يحدث فيه من علاقات اجتماعية أو ظروف سياسية أو حروب أو عوامل ثقافية ودينية أو تيارات سياسية.. إلخ ؛ فكل هذه الأحداث تؤثر في صياغة عقل الأديب ووجدانه. ([1])

ولعل أبرز ما يمكن أن يوجّه من نقد لهذا التصور هو إنكاره أهمية الفرادة واللجوء إلى تعميم التصور القائم على أهمية الزمان والمكان والجنس، علما بأن هذه العوامل لا ينكر تأثيرها، بيد أن المبالغة في وصف الأديب بالخضوع التام لهذه العوامل الجبرية يظل مثار تساؤل الباحثين الذين يعتقدون أن العبقرية لا يمكن أن تحدّها القوانين، وهي دائماً تتجاوز الظروف وتتخطى الأزمنة.

الاتجاه التاريخي في النقد العربي الحديث

تجلّى الاتجاه التاريخي في النقد العربي الحديث لدى عدد من النقاد مثل عباس محمود العقاد في كتابه (شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي)، وطه حسين في كتابيه (حديث الأربعاء) و (مع المتنبي). ففي (حديث الأربعاء) درس أثر البيئة الحجازية وبيئة البادية في إنتاج الغزل الصريح في عصر بني أمية. فقد درس طه حسين أثر بيئة الترف في العصر الأموي وأثر رغد العيش الذى تحقق لعدد من الأسر الحجازية مما أنتج نوعاً من الغزل اللاهي المترف، في حين كان أثر البيئة البدوية والظروف السياسية والاقتصادية يخلق نوعاً مختلفا من القيم والأعراف المعنوية تختلف عن البيئة الحجازية، مما أدى إلى نشوء نوع جديد من الغزل هو الغزل العذري. وقد حظي المنهج التاريخي مثله مثل كل المناهج بمجموعة من المؤيدين وأخرى من الرافضين وثالثة من المتوسطين في قبوله أو رفضه. فالمؤيدون يرون فيه منهجا محاكياً لقوانين العلم وآلياته وبخاصة في مجال الدراسة العلمية الأكاديمية التى تخضع كل شيء للدراسة والفحص والملاحظة. أما رافضوه فينطلقون من الاعتراف

2- انظر: صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، ص 74- 75.

بأن الخطاب الأدبي ما هو إلا بنية لغوية وعلاقات تشكيلية وجمالية ورؤية مجازية لا يجوز مقاربتها من خارج سياقها أو تقويمها بعيداً عن أثرها الجمالي والفني والتركيز على داخلها للكشف عن أسرارها الفنية وتجلياتها الجمالية القائمة على مبدأ العلاقات التشكيلية.

أما المتوسطون فيعترفون بما للمنهج التاريخي من دور مهم في فهم الظواهر الأدبية وتفسيرها، ولكنهم يرون محدودية المنهج باقتصاره على تفسير تشكل خصائص اتجاه أدبي في جيل أو أمة كما يفيد في فهم بواعث نشوء ظاهرة أدبية ما أو تيار فكري معين ارتبط بالمجتمع أو إحدى ظروفه السياسية أو الاجتماعية أو الاقتصادية أو التاريخية كما في بروز ظاهرة الشعر السياسي في العصر الأموي وما دار حولها من بواعث وملابسات وعصبيات وخلافات ومطامح سياسية إلى غير ذلك. ([1]) ومن هنا نفهم أن فائدة المنهج التاريخي تظل محصورة في سياق الفهم والتفسير، ولكنه يعجز عن أن يشكل وسيلة لتقويم الظاهرة الأدبية أو توصيفها أو الحكم عليها جمالياً. إن أبرز عيوب المنهج التاريخي هو الافتقار إلى الخصوصية وعدم القدرة على تفسير العبقرية الأدبية. ناهيك بمعاملته النص الأدبي بوصفه وثيقة من الدرجة الثانية مهمتها دعم مصداقية الوثيقة الأولى (البيئة) ناسياً أو متناسياً أن الابداع يتجاوز المألوف ضمن رؤية إبداعية وجمالية وتشكيلية لا ينفع معها ولا يكفي تتبع سيرة الأديب وظروف حياته. إن طبيعة الإبداع الفني وما تطلبه من مغامرات فنية وجمالية وتشكيلية تقفز بل تتجاوز كل طروحات المنهج التاريخي، فليس النص معادلاً لعواطف صاحبه أو نقلاً وفياً للبيئة، وإن كنا لا نستطيع أن ننكر أن العمل الإبداعي يمر من خلال ذلك، ولكنه في النهاية تشكيل لغوي وجمالي له حركته الذاتية وقدراته الفائقة على المغامرة والانزياح عن المعاييرالمتعارفة.

1- د. كمال نشأت، في النقد الأدبي، ص163.

المنهج التاريخي
أبرز المصادر والمراجع

1- ديفيد ديتش، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم وإحسان عباس، بيروت، دار صادر، 1967م.

2- ستانلي هايمن، النقد الأدبي الحديث ومدارسه الحديثة، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، بيروت، دار الثقافة، ج1، 1981م.

3- سعد ظلام، مناهج البحث الأدبي دراسة تحليلية تطبيقية، جامعة القاهرة، مكتبة نهضة الشرق، ط2، 1996م.

4- سيد قطب، النقد الأدبي لأصوله ومناهجه، بيروت، الدار العربية للطباعة والنشر والتوزيع، ط4، 1996م.

5- صالح هويدي النقد الأدبي الحديث وقضاياه ومناهجه، منشورات السابع من بريل، 1996م.

6- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، القاهرة، دار الآفاق البعيدة، ط1، 1997م.

7- لانسون ومابيه، منهج البحث في الأدب واللغة، ترجمة محمد مندور، بيروت، دار العلم للملايين، الطبعة الثانية.

8- ويلبر سكوت، خمسة مداخل إلى النقد الأدبي: مقالات معاصرة في النقد، ترجمة عناد غزوان وجعفر صادق، دار الرشيد للنشر، 1981م.

المنهج النفسي

لعله من الصعوبة بمكان أن يتشكل أدبٌ دون أن يكون هذا الأدب جزءاً أو بعضاً من نفس صاحبه أو من إحساسه بما حوله على أقل تقدير. وهذا يعني ببساطة أن الانتاج الأدبي هو أولاً وقبل كل شيء إنتاج نفس بشرية لها نوازعها ورغباتها ووعيها ولاوعيها وطرائقها في التفكير والمعالجة. وتقوم فكرة التحليل النفسي على أساس التسليم بنظرية العقل الباطن، التى تفترض تقسيم الحياة العقلية إلى قسمين: العقل الظاهر أو الشعور The Conscious، والعقل الباطن أو اللاشعور The Un Conscious. وتنطلق هذه النظرية على أساس أن تفكيرنا الظاهر وتصرفاتنا الشعورية ما هي إلا نتيجة عمليات نفسية لا شعورية تجري في العقل الباطن مستقلة عن إرادتنا، ويمكن التدليل على وجود العقل الباطن بإجراءات التحليل النفسي وبظواهر التنويم والأحلام والظواهر النفسية الشاذة أو المرضية. ([1])

وينتهي التحليل النفسي إلى أن الإبداع الأدبي ليس إلا حالة خاصة قابلة للتحليل ؛ لأن كل عمل فني ينتج عن سبب نفسي، ويحتوي على مضمون ظاهر وآخر خافٍ مثله مثل الحلم، أى أنه انعكاس لنفس المؤلف. من هنا كان لزاماً على دارس الأدب أن يتلمس بواعث الإبداع النفسية. وقديماً أدرك أفلاطون Plato في حوار إيون Ion أثر الشعر في إثارة العواطف الإنسانية وما يمكن أن تخلفه من ضرر على الناشئة فما كان منه إلا أن استبعد أهل الشعر من جمهوريته. أما أرسطو Aristotle فقد وسّع من إطار البحث في نفسية المؤلف أو المبدع حين تحدّث عن أثر التطهير Catharsis في النّظارة، وكيف يثير فيهم عاطفتي الخوف والشفقة، وكأنه أعطى المتلقي دوراً سلبياً يتلخص في الانفعال فقط. ولم يخل التراث النقدي العربيُّ من بعض نظرات حاذقة تدل على خبرة عميقة بالنفس الإنسانية ومدى تأثرها بالشعر، وهى نظرات

1- فرويد، تفسير الأحلام، ص ص 59- 60.

أنتجتها الملاحظة الدقيقة والخبرة العلمية. ومن تلك النظرات الثاقبة حديث ابن قتيبة (276هـ) عن الأماكن التي يسرع فيها أتيُّ الشعر ويَسمح فيها أبيُّه، كما أن تفريقه بين الشعراء على أساس الطبع متخذاً منه ركيزة لتباينهم في بعض الفنون الشعرية درجات، واختلافهم من حيث الجودة والاتقان أمرٌ لا يمكن تجاوزه.

ولعل القاضي الجرجاني (366هـ) في تحليله الملكة الشعرية وإرجاعها إلى مجموعة من العوامل كالطبع، والرويّة، والذكاء، واحدٌ ممن أدركوا أهمية البعد النفسي في الإبداع، يقول: " وقد كان القوم يختلفون.. فيرق شعر أحدهم ويصعب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم ويتوعر منطق غيره، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق، فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة ". ([1])

ويتوّج عبد القاهر الجرجاني (451هـ) نظراته النفسية البصيرة حول أثر الشعر في النفس، وكيفية تلقيه في غير ما موضع من كتاباته في الأسرار والدلائل، مطوراً نظريةً في الطبع، ومفتقاً عدداً من الملاحظ النفسية كالتمنّع والغموض في الشعر، وفرح المتلقي أو القارئ بالعثور على معنى النص، وما يتحصل عليه من لذّة بعد فك شفرته، وغير ذلك مما شرحناه في كتاب خاص حول نظرية تمنّع النص ومتعة التلقي. ([2]) ويربط الجرجاني بين مزية النص ولطفه وما يتسم به من غموض شفيف وبعدٍ عن المباشرة، مما يجعله متمنّعاً عن الانكشاف لكل قارئ فيقول: " من المركوز في الطبع: إن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجلَّ وألطف، وكانت به أضنَّ وأشغف.."([3]) ويشبّه الجرجاني الفرح بالعثور على معنى النص بعد كدِّ الفكر،

1- الوساطة بين المتنبى وخصومه، ص13.

2- انظر: بسام قطوس، تمنع النص متعة التلقي قراءة ما فوق النص، عمان، دار أزمنة، 2002م، ص 17- 63.

1- أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، 1991م، ص141.

بفرح الباحث عن اللؤلؤ في صدف البحر وفوزه به وشق الصدف عنه بعد رحلة من البحث والعناء، فيقول:".. أن المعنى إذا أتاك ممثلاً، فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر والهمة في طلبه وما كان منه ألطف، كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجابه أشد ". (1)

وفي نقلة نوعية نحو تعميق الخصائص النفسية المميزة للمبدعين يتساءل الإنكليزي وردزورث ما الذي تعنيه كلمة شاعر ؟ ما هو الشاعر ؟ ولمن يتوجه بشعره ؟ وأي لغة ترجى منه ؟ ويخلص إلى مجموعة من الإجابات ملخصها أن الشاعر يختلف في الدرجة لا في النوع، فلديه " قسط من الحساسية الحية أكثر من سائر الناس وحماسة أشد ورقة أعظم "، و " لديه معرفة بطبيعة الإنسان أشمل، وروح أوسع إحاطة.. إلخ ". فوردزورث هنا يتحدث عن الخصائص النفسية الفارقة للمبدعين، وما يتسمون به من رهافة حس، وقدرة على الاستجابة للواقع بحساسية مفرطة.

أما الذي رسخ المنهج النفسي منهجاً في النقد الأدبي فهي دراسات سيجموند فرويد S. Freud وتلامذته كارل جوستاف يونج C.G. Jung وإدلر Adler، وذلك بعد إصدار فرويد كتابه المشهور " تفسير الأحلام " ومجموعة من الدراسات النفسية لعدد من الأدباء والفنانين من مثل: فيلهلم ينسن في قصته " جراديفا " Gradiva حيث حلل المبنى الحلمي وتقنياته الرمزية، ودراسته عن ليوناردو دافنشي، ومقاله عن دوستوفسكي وجريمة قتل الأب. ويضاف إلى مساهمة علماء النفس هؤلاء ودراساتهم حول أهمية العقل الباطن أو اللاشعور في الإبداع الفني عددٌ من النقاد وباحثي الأدب الذين وجدوا أمامهم كمّاً هائلاً من المعلومات التي تعينهم على تفسير عملية الخلق الفني بعامة، وتهيىء لهم الوسائل للكشف عن الأثر الأدبي بالإشارة إلى حياة صاحبه تارة، أو جلاء المعنى الحلمي تارة أخرى. (2)

2- أسرار البلاغة، ص139.

1- انظر: ديفيد ديتش، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس، بيروت، دار صادر، 1967م، ص260.

بيد أن مدرسة التحليل النفسي الفرويدية ظلت تركز على الدوافع الجنسية من بين الدوافع الغريزية اللاواعية التي رأوها تقف وراء تشكل العمل الإبداعي من مثل عقدة أوديب Oedipus Complex وعقدة إلكترا Electra Complex، ومركّب النقص عند إدلر. هذا وإذا كان بعض تلامذة فرويد يتفقون معه في الخطوط العامة لنظريته في " اللاوعي " فإنهم يختلفون عنه في بعض التفسيرات. فإدلر مثلاً يتفق معه في فكرة أو غريزة حب الظهور تعويضاً عن النقص ولكنه يختلف معه في محتواها. ففي الوقت الذي يرى فيه فرويد الفن والإبداع مجرد تعويض مقنع عن كبت جنسي، أو مجرد ضرب من ضروب التنفيس من أجل التواؤم مع العالم وتفادياً للمرض، يرى إدلر عقدة الجنس بكل مظاهرها ومركباتها لا تفلح في تفسير الإبداع بقدر ما يبدو النقص عند المبدع محاولة تعويضية. من هنا نجد إدلر يسعى في جل دراساته في الآداب والفن للبحث عن مظاهر التعويض Compensation عن النقص في ضروب الفن ومظاهر الإبداع التي عرفت عنده بمصطلح " مركّب النقص ". أما يونج فهو يتفق مع أستاذه فرويد في فكرة " اللاشعور " التي ردّ إليها فرويد سلوك الفرد وإنتاج الأديب والفنان، لكنه يختلف معه في تحديد طبيعة هذا اللاشعور وماهيته ونوعه ودرجته. لقد آمن يونج فيما أسماه بـ " اللاشعور الجمعي " The Collective Unconsious الذي يتجاوز الأفراد إلى الجماعات البشرية الممثلة في أسلافنا القدامى الذين تربطنا بهم صلات وثيقة تجعل الناس جميعاً يشتركون في لاشعورهم الجمعي وأساطيرهم التي تأخذ شكل صور ابتدائية أو نماذج أولية عليا Archytipal Patterns تنحدر إلى المجتمعات في شكل رواسب نفسية موروثة عن تجارب الأسلاف تنطبع بطريقة ما في أنسجة الدماغ.([1]) لقد بدا اللاشعور الجمعي أو اللاوعي الجمعي عند الجماعات البشرية وكأنه بوتقة تختزن ماضي الإنسان وميراثه العتيق المنحدر من العصور السحيقة بطريقة أشبه ما تكون بالحلم. ومن هنا تبدو هذه الرواسب اللاشعورية أو اللاواعية الجمعية أو النماذج الأولية وكأنها رموز مألوفة

1- النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، 1/245- 246.

عابرة بذلك حدود الزمان والمكان بطريقة حدسية، يتميز فيها المبدع من غيره لتغدو طريقته المهمة للتوافق مع العالم.

وقد ألحق بهاتين النظريتين: نظرية فرويد وأتباعه، ونظرية يونج وأتباعه ما لا يحصر من الإضافات والتعديلات والزيادات، حتى شاعت فكرة أن الفنان مصاب بالعصاب مختل الاتزان، وأن الفن نتاج جانبي لهذا المرض أو الاختلال، أو تعويض عن هذا النقص أو ذاك. من ذلك ما اتخذه إدموند ولسون في مقاله " الجرح والقوس " رواية " فيلوكتيتس " لـ " سوفكليس " رمزاً للفنان. فقد نُبذ فيلوكتيتس في جزيرة لأنه كان مصاباً بجرح كريه الرائحة، إلا أن رفاقه الإغريق ذهبوا يحضرونه من منفاه لحاجتهم إلى قوسه السحرية في حروب طروادة. فالفنان يدفع لقاء رؤاه الخلاّقة مرضاً، ويتنكر له المجتمع وهو ما يزال بحاجة إليه لأن في فنه قدرة على الشفاء. ([1])

بيد أن فكرة المرض العصبي هذه لم ترق لتلميذ فرويد العالم النفسي يونج، وسعى عوضاً عن ذلك إلى تقصي مظاهر النماذج البدائية العليا في الأدب والفن والأساطير والرموز والصور الشعرية والأدبية التى يعكسها إبداع هؤلاء الأدباء والفنانين في أعمالهم المختلفة، ويعبّرون عنها بطريقة حلمية، وبوساطة تلك الرواسب المتحدرة إليهم عبر العصور القديمة وتجارب الأسلاف السحيقة، مما نتج عنه ما سمي بالمنهج الأسطوري في دراسة الأدب وتفسيره كما عرف عند نورثرب فراي Northrop Frye.

لقد أغنت فكرة يونج في " اللاوعي الجمعي " الدراسات النقدية النفسية للأدب، وفتحت المجال واسعاً أمام تعدّد الرؤى في دراسة الفنانين والأدباء وأعمالهم الفنية والأدبية. وثمة اتجاه نفسي آخر عرف باسم (الجشتالت) Gestalt وهو اتجاه بلور ملامح نظرية متميزة من مدرسة التحليل النفسي الفرويدي، حيث قدمت هذه النظرية نفسها، في طروحاتها النظرية الأساسية وفرضياتها العلمية المختلفة، وبخاصة عند ممثلها هربرت ويلر- بديلاً منهجياً واضحاً. ويسعى هذا الاتجاه الجشتالتي إلى

1- مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص ص523- 547.

البحث في الكيفية التي يحدث بها العمل الفني وفي الأثر الكلي الذي يتركه في إدراك متلقي العمل ومتذوقه. ([1]) ولا شك في أن امتدادات المنهج النفسي في دراسة الأدب وتحليله قد تجاوزت طروحات اللاوعي الفردي والجمعي، والكشف عن مظاهر الشذوذ، ومركبات النقص إلى فحص بعض أساليب الأدب والفن، وتفسير غموض اللغة، ودلالات الأخيلة، والرموز الموروثة، فضلاً عن إثرائه معرفتنا بأسرار تشكل الآثار الأدبية والكشف عن أصولها النفسية، والبحث في صلتها بشخصيات أصحابها. كما كان لتطوّر الدراسات النفسية، أثر في ظهور عدد من المدارس والاتجاهات الفنية والأدبية مثل الاتجاه الرمزي والاتجاه السريالي. كما برز ما سمي بـ "أدب العبث أو اللامعقول "، وانتهج أصحابه تيارات فنية وأدبية مثل تيار الوعي والتداعي الحر Free Assocoiation.. إلخ.

وقد شاع المنهج النفسي في فترة قليلة في كل من إنجلترا كما ورد في دراسات إرنست جونز E. Jones عن هملت (1910) وريتشاردز في كتابه أصول النقد الأدبي (1924)، والآنسة مودبودكين في كتابها " النماذج العليا في الشعر " Archetypal Patterns in Poetry (1934) وغيرهم، كما شاع المنهج النفسي في فرنسا وأمريكا والعالم كله.

المنهج النفسي عند النقاد العرب المعاصرين

استهوى المنهج النفسي عدداً من النقاد العرب فقدموا عدداً من الدراسات النقدية النفسية مستفيدين من طروحات علم النفس، ومن هؤلاء النقاد عباس محمود العقاد، والمازني، ومحمد النويهي، ومحمد خلف الله أحمد، وعز الدين إسماعيل، ومصطفى سويف وغيرهم. فقد درس العقاد شخصية أبي نواس في ضوء ما أسماه عقدة " النرجسية " في كتابه "أبو نواس: الحسن بن هانىء " وفسّر ما سماه " آفات أبي نواس" بالظاهرة النفسية المعروفة بالنرجسية Narcissism. كما قدم المازني دراسة عن

2- صالح هويدي السابق، ص87.

بشار بن برد تمثل نموذجاً واضحاً لمفهوم إدلر عن " عقدة النقص " حيث يردّ إبداع بشار وولوعه بهجاء الناس وشتمهم إلى عقدة نقص يعاني منها بسبب كونه أحد شعراء الموالي أولاً، وكونه شاعراً كفيفاً ثانياً.

لعل أبرز عيوب المنهج النفسي معاملته العمل الأدبي بوصفه وثيقة نفسية ذات مستوى واحد علماً بأن العمل الأدبي يتشكل من طبقات ومستويات ربما كان أحد هذه المستويات المستوى النفسي. وهنا يبرز تساوي العمل الفني الجيد والعمل الرديء في دلالته على نفسية صاحبه مما يؤدي إلى انتفاء القيمة الأدبية وهى لُبُّ العمل الأدبي، وعلى أساسها يجب الانطلاق إلى تقييم العمل الأدبي بوصفه بنية لغوية وجمالية.

كما أن المنهج النفسي أنتج دراسات متقاربة أو شبه متقاربة سواء في الأدب الغربي أم العربي ؛ فدراسة إرنست جونز E. Jones على سبيل المثال لمسرحية " هملت " لشكسبير جعلته يخلص إلى تفسير تردد هملت في أخذ الثأر لأبيه بعقدة أوديب، فماذا يمكن أن يفعل لو درس "الملك لير" أو " حلم منتصف ليلة صيف " أو غيرها ؟

والعيب نفسه وسم الدراسات النقدية النفسية العربية: فأبو نواس، وابن الرومي عند العقاد كما هو عند محمد النويهي، وبشار عند المازني، وأبو العلاء عند طه حسين، يشكلون صورة نمطية واحدة لحالات نفسية متعددة، ولا يختلفون في تناولهم إلا باختلاف أسمائهم أو مؤلفيهم.

ويخطو عز الدين إسماعيل في كتابه " التفسير النفسي للأدب " خطوة أخرى نحو التحليل النفسي للأدب من خلال مجموعة من النصوص باحثاً عن العلاقة الكميّة والكيفية بين منهج التحليل النفسي والأعمال الفنية، ليؤكد أن ثمة تعاوناً وتجاوباً بين الشاعر والعالم النفساني. ويضرب مثلاً بعالم النفس فرويد وكيف أفاد من شكسبير في تفسيره لشخصية " هملت " ليخلص إلى أنه ليس غريباً على طبائع الأشياء أن يفيد علم النفس ممثلاً بفرويد من الشعر ممثلاً بشكسبير ؛ إذ إن الهدف

في كلتا الحالتين مشترك، وهو كشف أكبر قدر ممكن من جوانب الحياة الإنسانية. بيد أن أبرز ما يمثل جدة عمل عز الدين إسماعيل هو وقوفه عند نماذج فنية شعرية وروائية ومسرحية، ودراسته طبيعة العلاقات الرمزية القائمة بين عناصر تلك النصوص بحثاً عن أصل تلك العناصر والرموز في أغوار نفس المبدع، وعلاقتها بأصالة التجربة الفنية وفرادتها. ([1])

1- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، القاهرة، دار المعارف، 1963م.

المنهج النفسي
أهم المصادر والمراجع

1- بسام قطوس، تمنّع النص متعة المتلقي - قراءة ما فوق النص، من إصدارات اللجنة الوطنية العليا لإعلان عمان عاصمة للثقافة العربية، دار أزمنة، 2002م.

2- بسام قطوس، المنهج النفسي في النقد الحديث، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت،

2004 م.

3- روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ط2، بيروت، دار الفكر، 1983م.

4- صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث: قضاياه ومناهجه، ليبيا، 1996م.

5- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني – بجدة، 1991م.

6- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، علق عليه محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، 1992م.

7- عز الدين إسماعيل - الأسس الجمالية في النقد العربي، عرف وتفسير ومقارنة، ط3، دار الفكر العربي، 1974م.

8- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، القاهرة، دار المعارف، 1963م.

9- Julie Rivkin and Michael Ryan, Literary Theory: An Anthology, Black well Publishers Inc, 1998.

10- David Daiches, Critical Approaches to Literature, Longmans, 1965.

11- Makaryk Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms, University of Toronto Press, 1993.

المنهج الاجتماعي

إذا كانت الفلسفة المثالية ترى في الأدب تعبيراً فردياً، فإن الفلسفة المادية الماركسية ترى في الأدب تعبيراً عن محصلة عوامل مختلفة يأتي في مقدمتها العامل المادّي الاقتصادي الذي يشكل رؤية الأديب وموقفه من الحياة والمجتمع. وإذا كان وعي الناس يحدد وجودهم في الفلسفة المثالية، فإن وجود الناس الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم، في الفلسفة الماركسية. ومن هنا وجدنا النقاد الاجتماعيين يؤكدون أن الوضع الطبقي للأديب يحتم عليه أن يحمل أفكار طبقته فيعبر عن همومها ومواقفها.([1])

ويشير بعض دارسي المناهج النقدية إلى أن فكرة تفسير الأدب والحدث الأدبي عن طريق المجتمعات التي تنتجهما وتتلقاهما وتستهلكهما قد عرفت عصرها الذهبي في فرنسا في بداية القرن التاسع عشر، ذلك أن الثورة الفرنسية قد طرحت العديد من الأسئلة التي لم يكن عصر التنوير قبل عام 1789 ليطرحها إلا بشكل جزئي. فلقد ولد مجتمع جديد وجمهور جديد وحاجات جديدة واحتمالات جديدة، ولم يسبق لأي " فيلسوف " أن عاش في مجتمع مثوّر revolutionnee. ([2])

ويُعتقد أن الارهاصات الأولى للمنهج الاجتماعي في دراسة الأدب ونقده، قد بدأت منهجياً منذ أن أصدرت مدام دي ستايل Mme de stael كتابها الموسوم بـ " الأدب في علاقته بالأنظمة الاجتماعية" عام 1800م، فأدخلت بذلك المبدأ القائل بأن الأدب تعبير عن المجتمع. ونعتقد أنه من الصعب ردُّ المنهج الاجتماعي لكتابة واحد أو اثنين بقدر ما نرى أنه نتاجٌ لتطوّره التاريخي والسياسي والاجتماعي والثوري، بل هو إعادة قراءة ثورية ولدت قوى بدت جديدة وربما كانت كامنة أو مخبوءة: البورجوازية الليبرالية، البورجوازية الصغيرة و " الطبقة المفكرة" الباحثة عن ذاتها ناحية الشعب، الطبقات الجديدة التي أطلق عليها فيما بعد، الطبقات الكادحة التي انتزعت من

---

2 - كمال نشأت، في النقد الأدبي، ص 194.

أكواخها، بعد أن وعدتها النظرية الاجتماعية الجديدة بأن تكون مقود التاريخ. ([1])
بيد أن الذي منح النظرية الاجتماعية بعدها المنهجي وعمقها الفكري المفكر المادي كارل ماركس K.Marx، حيث أصبحت على يديه نظرية متكاملة، ورؤية فلسفية للأدب والتطور الاجتماعي. وهذا لا يعني بالطبع تجاهل مساهمة بعض الفلاسفة مثل هيجل G.W.Hegel، وبعض علماء الاجتماع مثل أوكست كومت ودوركهايم إلى جانب جون ستيوارت مل وبليخانوف ولوكاتش ولوسيان جولدمان وغيرهم.

والماركسية في الأساس نظرية في الاقتصاد السياسي وضعها كارل ماركس بمشاركة هامة من فريدريك إنجلز في منتصف القرن التاسع عشر. وكان لهذين المفكرين آراء عامة في الآداب والفنون تنطلق من الأساس الفكري الذي بنيا عليه نظريتهما في التفسير المادي للتاريخ. وملخصه أن الأدب، وفق رؤيتهما، خاضع للقوى الاقتصادية والأيديولوجية وليس لأية قيم فنية جوهرية أو مستقلة. وليست هذه الرؤية الماركسية هي التي حكمت المسار الاجتماعي في النقد، فثمة تيارات أخرى تبدو أكثر تحرّراً من التمسك بالآيديولوجية والتعصب للتفسير الاقتصادي للثقافة، فثمة تيارات أخرى معتدلة تعترف بأهمية احتفاظ الأدب بقيمته الفنية والجمالية متجاوزة الأيديولوجيا البرجوازية. ولعل من أبرز المنظرين في هذا السياق ليون تروتسكي الذي بدا أكثر انفتاحاً في طروحاته من الحرس القديم من الماركسيين، وطالب بألا تفرض الماركسية قيوداً على الفن، وأن للفنان أن يعبر عن همومه الشخصية شريطة أن يحترم حركة التاريخ ويؤمن بحتمية التقدم ([1]).

وللحق فإن الواقعية واقعيات حيث بدأت تسجيلية في (مفهوم الانعكاس)، ثم ما لبث أصحاب النزعة الجديدة أن ناهضوا فكرة الانعكاس التقليدية القائمة على اعتبار الأدب ترجيعاً آلياً وبريئاً لمظاهر الحياة المختلفة، مؤكدين أن الأدب وليد رؤية صاحبه الآيديولوجية التي تصنعها الظروف الموضوعية والأوضاع المادّية والملابسات المعيشية ([2]). ثم تطورت إلى واقعية نقدية ثم واقعية اشتراكية. وإذا كان تروتسكي

---

1 - انظر على سبيل المثال: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص 66.

يعد مقدم التيار المنفتح فإن الهنغاري جورج لوكاش (1885 – 1971)، سعى إلى تناول شمولي للإنسان،يأخذ باعتباره الأبعاد الاجتماعية والأخلاقية من غير أن يتجاهل البعد الداخلي الذاتي. ([3])

المنهج الاجتماعي ومبدأ القراءة النقدية الاجتماعية

تنطلق فكرة المنهج الاجتماعي أو النقد الاجتماعي La sociocrilique كما يحلو لـ " بيير باربيريس Pierre Barberis أن يسميه، من النظرية التي ترى أن الأدب ظاهرة اجتماعية، وأن الأديب لاينتج أدباً لنفسه، وإنما ينتجه لمجتمعه منذ اللحظة التي يفكر فيها بالكتابة وإلى أن يمارسها وينتهي منها. وفي الفلسفة المادية الماركسية أن لكل مجتمع بنيتين دنيا: ويمثلها النتاج المادي المتجلى في البنية الاقتصادية للمجتمع، وعليا: وتمثلها النظم الثقافية والفكرية والسياسية المتولدة عن البنية الأساسية الأولى، وأن أي تغيير في قوى الإنتاج المادية وعلاقاته لابد أن يحدث تغييراً في العلاقات الاجتماعية والنظم الفكرية. وصحيح أن الخطاب الأدبي أو الفني ينتمي على وفق النظرية الماركسية إلى البنية العليا للمجتمع، وهو منعكس عن البنية الدنيا ومتأثر بها، إلا أنه صحيح أيضاً أن مهمة الأديب لا تقف عند حد تصوير الواقع مجرداً أي (تسجيله) وإنما تتعدّى التصوير إلى الاختراق والنفاذ إلى بنيته التحتية وكشف ما يكتنف نسيجه من صراعات وتقديم صياغة نوعية لقوانين حركة المجتمع وصراعه عبر رؤية تقرأ الواقع لتستشف منه المستقبل.([1])

1- انظر على سبيل المثال: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص.66

2- انظر: محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث، تونس، دار محمد علي الحامي، 1998م، ص.111

3- دليل الناقد الأدبي، 218.

1 - انظر: فاروق العمراني، تأثير الواقعية الاشتراكية في النقد العربي الحديث، أطروحة لنيل شهادة التعمق في البحث 1990م، ص 248، نقلاً عن محمد الناصر العجيمي، السابق، ص .112

وهنا تبدو المسألة فلسفية، فهل الأدب ظاهرة اجتماعية وحسب، أم هو ظاهرة لغوية وجمالية ونفسية وثقافية... وعنوانها المؤسسة الاجتماعية ؟ وهل يمكن الفصل الحاد بين الفلسفتين المثالية والواقعية التي يلخصها سؤال الأدب تعبير فردي أم محصلة لعوامل مختلفة في مقدمتها العامل الاقتصادي، أم أن العلاقة بينهما جدلية ؟ وكيف يعمل (المجتمع)، هل يعمل بصورة منغلقة عن الأدب، والتاريخ، والفلسفة؟ وما هو موقع الإنسان ودوره ودور وعيه ضمن محيطه الاجتماعي والثقافي ؟ وهل قال ماركس أو مونتسكيو Montisquies كل ما يمكن أن يقال (أو ما يجب أن يقال) عن التاريخ؟

إنها أسئلة يصعب على كاتب هذه السطور الإجابة عنها، ولكنه سيحاول تلمس معالمها التاريخية من خلال مبدأ القراء النقدية الأوسع. إن كل قراءة وأنا هنا أستعير عبارة بيير باربيريس، هي ابتكار وبحث، ولأنها، عند مستواها الخاص، تساهم في إغناء وتقدّم الوعي بالظاهرة الاجتماعية – التاريخية: فالتأويل،مثل الكتابة والإبداع، يساهم، ولو بطريقة غير ثابتة دوماً، في تشكيل واستعادة وعينا بالواقع بأشكاله المتعددة، وإن اعتمد هذا التأويل على بعض المكتسبات النظرية دون الحاجة لإذن من أحد. فغالباً ما يتشكل على مستوى التأويل، كما على مستوى الكتابة والإبداع، تركيب جديد بين البنى التحتية والبنى الفوقية، بين الوعي واللاوعي، بين الفردي والعالمي، بين النص والمرجع، بين الأشياء والأحداث والتعبير، وبين الأشكال القديمة والمتوارثة والأشكال الحديثة والمبتكرة. وهكذا تكون القراءة النقدية الاجتماعية حركة لا تتم فقط انطلاقاً من نصوص مؤسسة وقديمة، بل من بحث وجهد يبتدع لغة جديدة ويظهر مشكلات جديدة ويطرح أسئلة جديدة. لذلك لا يمكن للقراءة النقدية الاجتماعية أن تكون وصفة توصل إلى معنى نهائي، وتشكل مرجعاً أخيراً وحكماً مختزلاً. ([1])

---

1 - مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص 169.

إن أبرز المآخذ على أصحاب هذا المنهج هو إصرارهم على رؤية الأدب على أنه انعكاس للظروف الاجتماعية والاقتصادية للأديب (وهو ما عرف بنظرية الانعكاس)، في حين أن المجتمع قد يشكل حافزاً أو مثبطاً، فكثيرة هي الأعمال الأدبية العملاقة التي تجاوزت سياقاتها الاجتماعية. إن إدراكنا لأهمية طروحات الاجتماعيين في محاربتهم لموجات الانطواء والانعزال وأدب الأبراج العاجية ودعوتهم لأن يكون للأدب وللأديب رسالة يسعى لتحقيقها، لا يمنعنا من إدراك الجانب الجمالي في الأدب، بل من إدراك أن الأدب لا يمكن أن يحل محل النشاط الاجتماعي والعكس صحيح.

إن الأصل في العمل الأدبي، شعراً أم رواية، هو أن يحقق المتعة والإدهاش، وأن يبعث على اللذة ولكن ليس بطريقة مجانية، فالقول برسالة الأدب والفن ووجود أهداف إنسانية وأخلاقية له، لا يعني إنكار قيمة الأدب الجمالية، وإنما لم يعد العنصر الجمالي موسوماً بالإطلاق والمثالية، وإنما هو "تنظيم وتنسيق وصياغة لعناصره المادية بحيث يخدم الهدف. وبدونه لا يمكن للشيء أن يحقق وظيفته المنشودة". ([1])

لقد أنضج المنهج الاجتماعي في النقد مجموعة من المفاهيم والمصطلحات النقدية المهمة مثل (الفن للمجتمع) و (رسالة الأدب) و (رسالة الفن) و(الأدب الملتزم)، و (الأدب الثوري) و (الواقعية النقدية) و (الواقعية الاشتراكية)، وكلها تشير إلى رسالة الأدب والأديب وتهدف إلى الدعوة لئلا يقتصر الأدب على كونه نشاطاً خاصاً بالقضايا الفردية، وإنما يكون له دور وإسهام في تطور المجتمع ورقيه ودور في توعية أفراده. وقد تبع ذلك دعوتهم إلى نبذ الأدب الغامض كالأدب الوجودي والسريالي الذي يصور الإنسان كائناً فرداً منعزلاً غريباً ضائعاً في عالم لا معنى له وكلُّ أولئك مما يحسب لأصحاب هذا المنهج.

1- - فاروق العمراني، السابق.، ص .289

ومن هنا فلا غرو إذن أن يتلقف العالم العربي هذا المنهج النقدي، وهو يشهد تطورات اجتماعية وسياسية، تمثلت بحركات التحرر القومي من الاستعمار. لقد استجاب الأدب سواء في مصر أم العراق أم بلاد الشام إلى تلك المتغيرات، فبدأ الأدب والنقد يتخذان مواقف من طروحات الماركسيين التي وجدت صداها واضحاً في الطروحات الثقافية والنقدية لدى التيارات اليسارية. وقد شهدت الخمسينيات والستينيات، وبخاصة قبل نكسة حزيران 1967 وبعدها انتعاشة واضحة للنقد الواقعي. ولعل من أبرز الأسماء التي يمكن أن يشار إليها في هذا الصدد محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس في كتابهما المشترك " في الثقافة المصرية " 1955م، الذي كان له دور الريادة في النقد الواقعي الماركسي في العالم العربي. كما برز ناقد يساري عربي آخر في لبنان هو حسين مروّة الذي كتب مقدمة كتاب في " الثقافة المصرية "، وأصدر كتاباً بعنوان: " دراسات في ضوء المنهج الواقعي "، حيث رأى فيه استجابة منهجية لتخليص النقد العربي من موضة النقد الانطباعي المحض، لكي يدخل نقدنا العربي في عصر المنهجية النظرية. ومن نقاد هذا المنهج عصام حفني ناصف، وسلامه موسى، وعمر فاخوري، ويحيى العبد، وغالي شكري، وعبد المحسن طه بدر، وفريدة النقاش، وعبد الرحمن ياغي، وغيرهم.

لقد كان المنهج الاجتماعي علامة الانتقال إلى عصر آخر ليس عصر دمج الذات الهشة بل عصر انعتاقها. وآية ذلك أن النقد الاجتماعي لا يعلمنا قراءة النصوص فقط، بل يعيننا ويفتح أعيننا على قراءة حياتنا وعلاقاتنا بالعالم من حولنا. ومن هنا فقد علمنا المنهج الاجتماعي أشياء كثيرة وقدّم لنا فوائد جمة، فلم يعد المعنى فقط هو الموجود أو المحصور في النصوص، وإنما جعل مكاناً للقارىء من خلال إبراز ذاته الاجتماعية الواضحة ؛ كما حمى النص من التلاشي والتحول إلى مجرد ملخص وإضافة لسلطة معرفية أخرى، واحتفظ ببعده النضالي من خلال الجمع بين أولئك الذين آمنوا بالتاريخ ومن قاموا بتحليله ونقده. فالقراءة النقدية الاجتماعية هي، في بعض وجوهها، ورغم كل مجازفاتها، قراءة الامكانات الكامنة للتاريخ في صيرورته. إنها قراءة لـ:

- المسيرة والتقدم بوصفهما حاملى التغيرات الإيجابية [الثورة الفرنسية مثلاً ما تزال مستمرة في نتائجها].

- المآزق الجديدة أو " الصراعات الجديدة " و " التناقضات الجديدة ".

- وظيفة الكتابة والفن كمواضع ووسائل كشف وتعبير عن التاريخانية– الاجتماعية باعتبارها حقل المسائل المتكررة والمتجددة للحياة والمنزلة الإنسانية. ([1])

وللحق فإن أحداً لا يستطيع إنكار أهمية الإضافة التي قدمتها الماركسية للنظرية الأدبية العالمية، فقد شكلت في طروحاتها وتنظيراتها حول الأدب إضافة نوعية من خلال ربط الأدب بالمجتمع، واستجلاء ملامح العلاقات الاجتماعية وقسمات البنى الطبقية والتشكلات الآيديولوجية.

---

1 - مدخل إلى مناهج النقد الأدبي. ص 201.

المنهج الاجتماعي

أهم المصادر والمراجع

1- جورج طمسون، دراسات ماركسية في الشعر والرواية، ترجمة ميشال سليمان، بيروت، دار القلم، 1974م.

2- جون فريفل، الأدب والفن في ضوء الواقعية، ترجمة محمد مفيد الشوباشي، مصر، دار الفكر العربي، د.ت.

3- حسين مروّة، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، بيروت، مكتبة المعارف، 1972م.

4- روبير اسكاربت، سوسيولوجيا الأدب، ترجمة آمال عرموني، بيروت، دار عويدات، ط2، 1983م.

5- ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج1، ترجمة د. إحسان عباس و د. محمد يوسف نجم، بيروت، دار الثقافة، 1981م.

6- سيّد بحراوي، علم اجتماع الأدب، مكتبة لبنان والشركة العالمية للنشر (لونجمان)، بيروت – القاهرة، ط1، 1992م.

7- السيد يسين، التحليل الاجتماعي للأدب، ط2، بيروت، دار التنوير، ط2، 1982م.

8- صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث: قضاياه ومناهجه، ليبيا، منشورات جامعة السابع من أبريل، 1996م.

9- عبد الرحمن ياغي، مقدمة في دراسة الأدب الحديث، عمان، دائرة الثقافة والفنون، 1976م.

10- كمال نشأت، في النقد الأدبي: دراسة وتطبيق، ط2، بغداد، مطبعة الجامعة، 1976م.

11- مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة د. رضوان ظاظا، مراجعة د. المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، 1997م.

12- محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، تونس، دار محمد علي الحامي، 1998م.

13- ميجان الرويلي وسعد البازعى، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من خمسين تياراً ومصطلحات نقدياً معاصراً، المركز الثقافي العربي، ط2، 2000م.

14- هربرت ريد، الفن والمجتمع، ترجمة فارس ضاهر، بيروت، دار القلم، 1975م.

الباب الثاني
المناهج الداخلية

الشكلانية الروسية

الشكلانيون الروس Russian Formalists أو المستقبليون أو أصحاب النظرية الشائعة، تسميات أطلقت في النصف الأول من القرن العشرين على اتجاه نقدي يمثله عدد من النقاد والدارسين الروس كان منهم: ميخائيل باختين M. Bakhtin، ورومان ياكبسون R. Jakobson، وفلاديمير بروب V. Propp، ومكاروفسكي J. Mukarovsky، وشكلوفسكي Sklovskij، وبوريس إيخانباوم B. Ejchenbaum، ويوري تينيانوف J. Tynianov وغيرهم.

لقد شكّل هؤلاء وغيرهم أسس ثورة منهجية جديدة في دراسة اللغة والأدب بدءاً من عام 1915م حين تم إنشاء حلقتين أو تجمعين أدبيين هما: حلقة موسكو اللسانية The Moscow Linguistic Circle، وحلقة سان بطرسبورغ (The Petersburg OPOJAZ).

أما التجمع الأول فقد أسسه عام 1915م مجموعة من الباحثين الشباب وعلى رأسهم ياكبسون، الذين كانوا يدرسون بجامعة موسكو حلقة أسموها بـ " حلقة موسكو اللسانية " هدفت إلى إنجاز دراسات لسانية وشعرية وعروضية وفولكلورية، استقطبت عدداً من المهتمين باللسانيات وعدداً من الشعراء والمفكرين البارزين. ثم تبعتها جماعة أخرى 1915- 1916 تشكلت في بطرسبورغ شكّل أصحابها جمعية لدراسة اللغة الشعرية تسمَّت باسم أبوياز (OPOJASZ) وكان من أبرز أعلامها بوريس إيخنباوم ويوري تينيانوف. لقد شكّل عمل هؤلاء في النقد والتحليل والأدب والشعر ظاهرة كادت تتحول إلى نظرية دعيت بالنظرية الشائعة، وكانوا يفضلون أن يسمّوا حلقتهم بـ " مدرسة المستقبليين "، ولكن خصومهم هم الذين أطلقوا عليهم تسمية "الشكلانيين "، لاعتقادهم أنّهم أولوا جلّ عنايتهم إلى الشكل أكثر من

اهتمامهم بالمضمون، علماً بأن الشكلانيين يرفضون التصوّر الشائع والقائل بأن الشكل مناقض للمضمون.([1])

لقد أحدث الشكلانيون الروس نقلة نوعية في نظرية الأدب، فجعلوا الآثار الأدبية نفسها محور دراستهم ومركز اهتمامهم النقدي، وأغفلوا ما عداها من مرجعيات تتصل بحياة المؤلف وبيئته وسيرته، وسعوا إلى خلق علم أدبي مستقل انطلاقاً من الخصائص الجوهرية للأدب، وبحثوا عن عناصر بنية النص الأدبي ونظام حركة هذه العناصر. ([2]) لقد رفض هؤلاء الشكلانيون هيمنة النقد الاجتماعي (السوسيولوجي) ذي البعد الإديولوجي الذى ظل مسيطرا ردحاً من الزمن على الأدب الروسي، فعكس حالة من الاغتراب عن النص الأدبي لصالح البحث عن سيرة المؤلف وموقفه وموقعه من الطبقات العاملة. وبالفعل كان قد طغى منهج الواقعية بأشكاله المختلفة (الواقعية التسجيلية، الواقعية النقدية، الواقعية الاشتراكية..) حيث رأى أصحابه أن على الأدب حتى يكون أدباً أن يخدم ويحلل ويساهم في معالجة الواقع المعيش، إلى أن سيطر علىالأدب بعدٌ إديولوجي أشبه بالعقيدة الجامدة مما حدا ببعض الباحثين الشباب الذين أشرنا إلى بعضهم إلى البحث عن تغيير نمط الدراسة أو القراءة للأدب، والاتجاه إلى تأسيس تقاليد حوار وإثارة جدل مهم بنّاء، وتقديم طروحات نقدية تنطلق من اهتمامات مزدوجة: ألسنية وجمالية، ساعين إلى تقليص الهوّة بين حقليهما اللغوي والجمالي، ومعمقين الاهتمام بقراءة النص الأدبي من الداخل، جاعلين القيمة الجمالية قيمة مستقلة عن المعنى.([3])

لقد سعى الشكلانيون الروس إلى تأسيس نظرية جمالية، وتطلعوا إلى خلق علم أدبي مستقل ينطلق من الخصائص الجوهرية للأدب والسمات الفنية له. ويؤكد بوريس إيخنباوم أحد أقطاب الاتجاه الشكلاني أن هدف الشكلانيين الروس كان الوعي النظري والتاريخي بالوقائع التى تخص الأدب بما هو كذلك، وإرساء نظرية

---

1 - Peter Steiner, Russian Formalism. A Metapoetics, p. 17.

2 - Russian Formalism, p. 16.

3 - انظر: شفيق البقاعي، نظرية الأدب، ص196.

أدب تضـــع العمل الأدبي موضـــع اهتمامها الرئيس.([1]) لقد طالبوا بمقاربة النص الأدبي مقاربة محايثة بوصفه بنية فنية مغلقة ومكتفية بذاتها، لا تحيل على وقائع خارجة عنها مما يتجاوز لغتها ويتصل بالذات المنتجة أو بسياق إنتاجها، بل تحيل على اشتغالها الداخلي فقط. ومن هنا فقد كان اهتمامهم بتحليل النص الأدبي بوصفه نقطة البدء والمعاد لينأوا من ثم بالنقد عن ميدان العلوم الإنسانية التى ظلت مهيمنة على الخطاب الأدبي ردحاً من الزمن مهتمة بما هو خارج النص من تاريخ وعلم نفس وعلم اجتماع وسيرة وغير ذلك. بيد أن تجاهل الشكلانيين للمناهج الخارجية في دراسة الأدب، لا يعني إنكارهم قيمتها بقدر ما يعني تحديدهم مجال اشتغالهم النقدي، وتمييزهم بين دراساتهم ودراسات العلوم الإنسانية وأهدافها.([2]) ولعل ما يؤكد هذا النزوع لديهم من أنهم لا يعيرون الوقائع الخارجة عن النص اهتماماً كبيراً قول بوريس إيخنباوم: " إننا في دراستنا لا نتناول القضايا البيوغرافية أو النفسية المتعلقة بالإبداع مؤكدين على أن هذه القضايا التى تبقى جدّ مهمة ومعقّدة في الآن نفسه، يجب أن نبحث عن مكانها في العلوم الأخرى ".([3])

لقد ذهب الشكلانيون الروس إلى أن جوهر الظاهرة الأدبية لا يتلخص في علاقتها بمنشئها أو بيئتها بقدر ما يتلخص في كينونتها الموضوعية، بوصفها بنية مستقلة. والحق أنه إذا كان المقصود توجيه النقد إلى النص، وهذا هو المفهوم الشائع لديهم، فهذا أمر مقبول جداً، أمّا إذا كان المقصود تجاهل وجود قيم معرفية واجتماعية وأخلاقية في النص فهذا غير صحيح البتة، وآية ذلك أن النص مهما حاولنا عزله أو اعتباره بنية مستقلة يظل عاجزاً عن الإفلات من مرجعياته. ولعل الأهم لدى الشكلانيين هو تقييم النص بوصفه نصاً لغويا وحسب. ولكن المشكلة في طروحاتهم تكمن في أنهم رأوا أن قوام النص الأدبي وجوهره الأساس إنما يكمن في الكلمات وليس في الأفكار، فليس معنى النص أو مضمونه ولا مؤثراته الخارجية ما

---

1 - نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، ص31.

2 - صالح هويدي، السابق، ص100.

3 - حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص11.

يمنح الأدب هويته، وإنما صياغته وطريقة تركيبه ودور اللغة فيه هو ما يجعل من الأدب أدباً. وهذا هـو الذى قادهم إلى المناداة بـ " أدبية الأدب " مؤكدين أهمية بروز الشكل ليميزوا الأدب من سائر الأنظمة الاجتماعية والفكرية الأخرى. ومركزين على صفة الأدبية Literariness أي مجموع المواصفات التي تتحقق في النص لتجعل منه أدباً، يقول ياكبسون: " إنّ موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما (الأدبية) Litterarite أي ما يجعل من عملٍ ما عملاً أدبياً".([1]) ويقول فيكتور أرليخ: " إنّ مكمن خاصية الأدب ينبغي البحث عنها في الأثر الأدبي نفسه وليس في الأحوال النفسية للمؤلف أو القـارىء ". ([2])

ونعتقد أنّ اهتمام الشكلانيين بجوهر الظاهرة الأدبية أمرٌ مفيدٌ للدراسة النقدية، بيد أننا لا نوافق على قولهم بأنّ جوهر النص الأدبي هو الكلمات، ربما يصدق ذلك على البنية السطحية أما البنية العميقة للنص، فإن الكلمات تحيل إلى أفكار ولا يوجد كلمات لا تحيل إلى فكر إلاّ إذا كانت تزويقية لا معنى لها، فالكلمات تتحول إلى كلام (Parole) ومدى نجاح الكلمات يقاس بمدى تحولها إلى فكرٍ يُقرأ أو يستمتع به بعد وضعها في سياق يدهش ويُلِد. لقد كان المنطلق النظري للشكلانيين هو التمييز بين اللغة الشعرية واللغة اليومية كما فعل جاكوبينسكي على أساس من الفوارق المترتبة على اختلاف وظائف كل منهما، وصاغ الفرق بينهما على النحو التالي: " إنّ الظواهر اللسانية ينبغي أن تصنّف من وجهة نظر الهدف الذى تتوخاه الذات المتكلمة.. فإذا كانت الذات تستعمل تلك الظواهر بهدف عملي صرف، أي للتوصيل، فإن المسألة تكون متعلقة بنظام اللغة اليومية (بنظام الفكر الشفوي) حيث لا يكون للمكونات اللسانية (الأصوات، عناصر الصرف) أي قيمة مستقلة، ولا تكون هذه المكونات سوى أداة توصيل. ولكننا نستطيع أن نتخيل أنظمة لسانية أخرى - وهي موجودة بالفعل - حيث يتراجع الهدف العملي إلى المرتبة

---

1 - Encyclopedia of contemporar Literary Theory, P.53.

الثانية - مع أنه لا يختفي تماماً - فتكتسب المكونات اللسانية إذ ذاك قيمة مستقلة ".([1])

ولعلّ هذا ما قادهم إلى مراحل من التطور خلال المرحلة الممتدة من 1915-1930م من عمر الحركة حيث أنضجوا عدداً من المفاهيم منها مفهوم الشكل Form ومفهوم الوسيلة Procedure ومفهوم الوظيفة Function كما فعل ذلك فلاديمير بروب. فكانت دراسة نصوص الشعر من نصيب ياكبسون وتينيانوف وإيخنباوم وشكلوفسكي وبروب وتوماشفسكي، واهتم مكارفسكي بوصف اللغة الشعرية، كما اهتم بروب بدراسة الحكاية الخرافية على صعيد النثر وفن الرواية. وركز على مفهوم الوظيفة للشخصية الروائية وليس على الشخصية الروائية نفسها، وإنَّما الوظيفة التى تقوم بها تلك الشخصية، فشكّل بدراساته تلك منعطفاً مهمّاً في الدراسات المهتمة بالسرد. أمّا شكلوفسكي وتوماشفسكي فعنيا بدراسة (القصة) وتفريقها عن (الحبكة) ودرسا مصطلحات (المبنى الحكائي) و (المتن الحكائي) كما فعل بروب أيضاً. ([2]) كما اتجه كل من إيخنباوم وتينيانوف وفينوغرادوف إلى الخطاب القصصي يدرسونه ويحللونه. وثمة ناقد جمالي وأديب روسي مهم هــو ميخائيل باختين (M. Bakhtin) عاصر النقاد الشكليين ولكنه لم يشترك معهم ووجّه إليهم نقده لعدم معرفتهم فكرياً بالأسس النظرية والفلسفية لمذهبهم الخاص. ورأى أن المذهب الشكلاني يهتم بجمالية مواد البناء، لأنه يختزل مشاكل الخلق الشعري إلى مسائل لغوية، ويرى أنه لا ينبغي أن يكون المصطلح

1- خالد سليكي، من النقد المعياري إلى التحليل اللساني، عالم الفكر، ع1، 2، 1994.
2- نظرية المنهج الشكلي، ص ص 36- 37.

2 - نظرية المنهج الشكلي، صص 36- 37، وانظر: Russian Formalism A Metapoetics, pp. 51-52.

المركزي الحقيقي للبحث الجمالي هو البناء وإنّما معماريّة المؤلفات أو بنيتها التى تجدد فهمها كموضع لقاء وتفاعل بين مادّة البناء والشكل والمضمون.([1])

لقد تزامن ظهور الشكلانيين الروس مع ظهور عدد من الباحثين في أوروبا وأمريكا في مطلع القرن العشرين الذين عملوا على وضع نظرية جديدة في ميدان نقد اللغة وتحليلها، وكان في طليعة هؤلاء السويسري فرديناند دي سوسير F. De Sussere الذى أحدث ثورة منهجية في اللغة، فانعكس ذلك كله على النقد والنقاد الشكلانيين، كما انعكس لاحقاً على البنيويين. لقد حقق النقاد الشكلانيون فوائد جمة للنقد الأدبي فقد أعادوا للنص الأدبي كثيرا من حرمته حين حرّروه مما علق به من معارف وأخبار وسير ووثائق وإديولوجيات ونوايا من خارج النص. ولقد عنى هؤلاء النقاد بمجموعة من القضايا الأدبية من مثل الانسجام والوحدة والأخيلة وكل ما يتصل بالتركيب اللغوي وبالخيال الشعري الخلاّق وطرائق تشكل الرمز ودوره في تحديد دلالات النص إلى غير ذلك من قضايا تمسّ جوهر الظاهرة الأدبية بوصفها ظاهرة لغوية وجمالية، يقول ياكبسون في تعريف النص الأدبي:

" لا يغدو ممكنا تعريفه كأثر يشغل بصورة استثنائية وظيفة جمالية، ولا كأثر يشغل وظائف أخرى، بل يجب أن يعرّف في الواقع كإبلاغ لغوي تكون فيه الوظيفة الجمالية مهيمنة... هكذا تكون هيمنة الجانب الجمالي في اللغة، هى المميز الوحيد للغة الشعرية ". ([2]) لقد بدا الاتجاه الشكلاني في ظاهره بحثاً عن أدبية الأدب، ولكنه في داخله صراع بين إديولوجيات وعقائد (الواقعية، البرجوازية)، صراع بين المذاهب الأدبية، وصراع بين معارف قديمة ومعارف تتجدّد بفعل تطوّر الدراسات اللغوية أولا والدراسات الإنسانية وتطوّر العلوم ثانياً. ومن هنا تعرّض الشكلانيون إلى ضروب من النقد والخصومات والأذى، فقد حاربهم نقاد وأساتذة جامعات ورجال فكر وسياسة من أمثال تروتسكي ولونا تشارسكي الناقد الذى وصف الشكلانية

---

1 - انظر: تودوروف، نقد النقد، ت: سامي سويدان، مراجعة: ليليان سويدان، ص75.

2 - النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، ص103.

بأنها تخريب إجرامي ذو طبيعة إديولوجية. ([1]) لقد جهد الشكلانيون فعلاً للإلمام بأسرار اللغة الشعرية عبر مبدأين سعيا إلى تحقيقهما، وهما:

1- المبدأ القائل بأنّ موضوع الأدب هو الأدبية Literariness كما عند منظرهم ياكبسون ليحصروا من ثم ميدان شغلهم داخل النص، فكأن العمل الأدبي واستنطاق خصائصه النوعية هو موضع اهتمامهم، رافضين المقاربات النفسية أو الفلسفية أو الاجتماعية، التى كانت في ذلك الوقت، تسيّر النقد الأدبي الروسي. ([2])

2- رفض ثنائية الشكل والمضمون، وتمييز الخطاب الأدبي بأنه خطاب يختلف عن غيره من الخطابات ببروز شكله، وليس معنى ذلك أنهم يهملون المضمون، بل على العكس من ذلك يرون أن المضمون لا يتحقق إلا من خلال شكل فني، وأنّ الشعر هو الفكر بواسطة الصور. بل يذهب بعضهم إلى أن الصورة الفنية تشكل وحدة الفن وجوهر المضمون والشكل، وأن الصورة هى شكل إدراك الحياة في الفن، خلافاً لشكل الانعكاس الواعي للحياة في المجالات الأخرى للإدراك الاجتماعي (الشكل العلمي - المنطقي)، وأنّ المضمون هو الذي يحدّد الشكل ويتجلّى من خلال الشكل.([3])

هذا هو الجانب النظري أو التأصيلي من المنهج الشكلاني، أما الجانب التطبيقي فيتضح من خلال أبحاثهم وكتبهم التى تعكس مرحلة نضج أدواتهم النقدية والتى نشير إلى أبرزها في هذا المقام، وهي:

1- بوريس إيخنباوم،"كيف صيغ معطف غوغول". How Gogol's " The Overcoat " is Made: 1919.

---

1 - هويدي، السابق، ص103.

2- Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, p. 375

3- إي. إي. فينو غرادوف، مشكلات المضمون والشكل في العمل الأدبي، ترجمة هشام الدجاني، ص10.

2- ميخائيل باختين،" مشكلات شعرية دوستويفسكي". Proplems of Dostoevsky's Poetics, 1929

3- شكلوفسكي، مقالات منشورة في كتابه"حول نظرية النثر". On The Theory of Prose, 1925

4- فلاديمير بروب كتاب "علم شكل الحكاية". Morphology of The Folktale, 1928. ([1])

لقد كانت سنة 1930 بداية النهاية للشكلانيين([2])،واتّهم الشكلانيون بتهم مختلفة، ونفي بعضهم، وتخفّى آخرون تحت أسماء مستعارة، ثم توقّف نشاطهم وهاجر أكثرهم إلى خارج روسيا. ولكن ياكبسون تمكن من نقل الحركة اللسانية إلى براغ، حيث أسّس هناك حلقة براغ اللسانية التى حملت روح الأبحاث الشكلانية، فتولدت عنها، فيما بعد، اللسانيات البنيوية. وعلى الرغم من أنّ أعمال الشكلانيين الروس ظلت طيّ النسيان أكثر من عشرين عاماً (قبل أن يقوم ناشرون غربيون بترجمتها وطبعها) إلا أنّ ظهورها من جديد برهن على قيمتها. ([3])

وتبقى أهمية نقودهم وما تركوه من تراثٍ أدبي وكتاباتٍ إبداعية تشهد بخصوصية إنتاجهم، إذ كان له أثر كبير وترك بصمات واضحة في المناهج النقدية اللاحقة مثل النقد الجديد في أمريكا وبريطانيا، والبنيوية وما بعدها من المناهج.

مفاهيم نقدية وجمالية:

ترك الشكلانيون تراثاً نقدياً وجمالياً مهماً،. وأبرزوا مجموعة من المصطلحات النقدية والجمالية التي نتوقف عند بعضها بشيء من التفصيل.

---

1 - انظر: نظرية المنهج الشكلي، ص12، ص107.

2 - كان أوّل بيان عملي لجماعة الشكلانيين الروس عام 1914م لـ " شلوفسكي "، بعنوان " انبعاث الكلمة "، أردفه جاكوبنسكي عام 1916م بمنشور تحت عنوان " مجموعات حول نظرية اللغة الشعرية "، وهذا يعني أن الشكلانيين استمروا خمس عشرة سنة فقط.

3 - انظر: نظرية المنهج الشكلي، ص9.

1) التغريب Defamiliarization

ومفهوم التغريب هذا من استخدامات وتطوير الناقد الشكلي الروسي شكلوفسكي V.Shklovskii في بحث له حمل عنوان " Art as Device " (الفن بوصفه تكنيكاً) نشر ضمن أعمال الشكلانيين الروس تحت عنوان

[Studies in the Theory of Poetic Language, 1917]

ويعتقد شكلوفيسكي أن ما يمنح الفن معناه هو قدرته على أن يسقط الألفة عن الأشياء ويقوم بتغريبها ليرينا إياها بطريقة جديدة وغير متوقعة. وإن هدف الفن هو نقل الإحساس بالأشياء ليس كما نعرفها، وإنما كما ندركها، آية ذلك أن عملية الإدراك هي غاية جمالية بحد ذاتها، ولابد من إطالة أمدها.([1])

وقد قام شكلوفسكي بتطبيق مفهومه عن التغريب في دراسته لرواية لورنس شتيرين Laurence Sterne الموسومة بـ " ترسترام شاندي "، وتناول الطرائق التي يتم بها تغريب الأحداث المألوفة باستخدام تقنييات الإبطاء والإطالة والقطع. وهي تقنيات تقوم بإرجاء الأحداث وتطويلها وتدفعنا لأن نوليها انتباهاً عالياً، فنكف عن إدراك المشاهد والحركات المألوفة إدراكا آليا، وبذلك نسقط عنها الألفة. ويوضح وصف السيد شاندي الذي يستلقي قانطاً في سريره، بعد سماعه خبر تحطم أنف ابنه ترسترام، أهمية مفهوم التغريب وإسقاط الألفة، حيث يقول:

" ارتمى على الفراش، وراحة يده اليمنى تتلقى جبينه وتغطي عينيه، وتغوص مع رأسه برفق (بينما تراجع مرفقه إلى الخلف) إلى أن لمس أنفه الدثار. وتدلت ذراعه اليسرى جامدة إلى جنب السرير وأصابعه متكئة على مقبض حوض الغرفة ".

فقد كان يمكن وصف حالة شاندي بجملة واحدة مثلاً: " انطرح حزيناً في سريره". بيد أن إطالة الوصف أطالت من أمد عملية الإدراك مما أثر في عملية الإدراك

---

1 - Makaryk,Op.cit,P.528.

ذاتها بوصفها غاية جمالية. وما يثير إعجاب شكلوفسكي، وهو يصف التركيز على عملية التقديم اللغوي بأنه " إماطة اللثام " Lying bare عن تقنية الأدب هو، على وجه التحديد، عدم اهتمام شتيرين بالإدراك بمعناه غير الأدبي. ([1]) ومن باب استخدام وسائل التغريب أيضاً ظهرت عناية الشكلانيين الروس وبخاصة توماشفسكي Tomashevsky برواية جوناثان سويفت J.Swift الموسومة بـ (رحلات جلفر). فقد وقف توماشفسكي عند وسائل التغريب في رواية سويفث، ورأى أن جلفر لكي يقدم صورة ساخرة للنظام السياسي الاجتماعي في أوروبا لجأ إلى أن يحدّث سيّده (الحصان) عن عادات الطبقة الحاكمة في المجتمع الإنساني، ليصوّر بشاعتها وينزع منها طابعها المألوف. ويظل تركيز توماشفسكي في دراسته على تحويل المادة السياسية إلى مادّة أدبية تدمج في القص. ([2])

2) القص Narrative

يميز الشكلانيون بين " الحبكة " و " الحكاية " حيث يؤكدون أن (الحبكة) هي التي تنفرد وحدها بالخاصية الأدبية، أما القصة أو " الحكاية " Fabula فهي مجرّد مادّة خام تنتظر يد الكاتب البارع الذي ينظمها. وتكشف لنا دراسة شكلوفسكي عن رواية (ترسترام شاندي) أن الحبكة فيها ليست مجرّد ترتيب لأحداث القصة، بل هي أيضاً كل " الوسائل " المستخدمة للتدخل في مجرى القص وإبطائه، فالاستطرادات والحيل الطباعية وإحلال أجزاء من الكتاب محل غيرها (التقديم، الإهداء، الخ) والأوصاف المسهبة - كلها وسائل تركز انتباهنا على شكل الرواية. وهكذا فإن الحبكة وفق هذا الفهم وبمعنى معين تنتهك الترتيب الشكلي المتوقع للأحداث. وهذا الفهم للحبكة ترتبط بمفهوم " التغريب " من حيث لم تعد الأحداث نمطية مألوفة كما عرفناها في المفهوم الأرسطي للحبكة.

---

1 - انظر: رامان سلدن، السابق، ص 31.

2 - رامان سالدن، نفسه، ص 30.

3) التحفيز Motivation

أطلق توماشفسكي على أصغر وحدة من الحبكة اسم " الحافز " Motif، وميز بين الحافز" المقيد" والحافز " الحر ". أما الأول فهو الحافز الذي تتطلبه الحكاية أو القصة، أما الثاني فهو حافز غير أساسي من وجهة نظر الحكاية أو القصة. والحوافز الحرة من المنظور الأدبي هي التي تغدو موضع تركيز الفن. وعلى سبيل المثال، فإن الوسيلة التي تجعل رفائيل يروى قصة الحرب في السماء هي حافز حر، لأنها ليست جزءاً من الحكاية المطروحة، ولكن الحافز أكثر أهمية من الناحية الشكلية بالقياس إلى حكاية الحرب نفسها، ذلك لأنه حافز يتيح لميلتون إدماج الحكاية في حبكته الشاملة بطريقة فنية.

إن هذه النظرة للتحفيز تقلب المفهوم التقليدي الذي يجعل الوسائل الشكلية خاضعة للمضون، فمن الواضح أن الشكلانيين ينظرون، بطريقة معكوسة، إلى إفكار العقيدة وموضوعاتها وإشاراتها إلى الواقع على أنها مجرد ذريعة خارجية يلجأ إليها الكاتب لتبرير استخدامه الوسائل الشكلية، وهم يطلقون على هذا الاعتماد على عناصر خارجية عير أدبية اسم التحفيز. وقد أصبح موضوع " التحفيز " موضوعاً بالغة الأهمية في عدد كبير من النظريات الأدبية اللاحقة. ([1])

4) العنصر المهيمن The dominant

توقف ياكبسون عند مفهوم " العنصر المهيمن " عام 1935م، بوصفه مفهوماً لدى الشكلانيين وحدده بأنه " العنصر الذي يحتل البؤرة من العمل الفني، فهو الذي يحكم غيره من العناصر والمكونات ويحدّدها ويحوّرها ". وأكد ياكبسون الطابع غير الآلي لهذه النظرة إلى التقنية الفنية، فالعنصر المهيمن هو الذي يمنح العمل بؤرة تبلوره، وييسر وحدته أو نظامه الكلي، بل إن فكرة التغريب نفسها تتضمن معنى

---

1 - رامان سلدن، السابق، ص 34.

التغير والتطوّر التاريخي، فكأن كل تطوّر جديد في الأدب غدا بمثابة محاولة لرفض الألفة الجامدة.

وهكذا فإن تطوّر الأشكال الأدبية لا يتم بطريقة عشوائية بل نتيجة تغير العنصر المهيمن نفسه، وتحوّل دائم في العلاقات المتبادلة بين العناصر المختلفة للنسق الشعري. ويضف ياكبسون أن النظرية الأدبية، في عصور معينة، يمكن أن يحكمها عنصر مهيمن ينبع من نسق غير أدبي، فقد كان العنصر المهيمن على شعر عصر النهضة الأوروبية نابعاً من الفنون البصرية, وكان العنصر المهيمن على الشعر الرومانسي هو الموسيقى، أما العنصر المهيمن في الواقعية فكان فن القول. ([1])

---

1 - راماں ملدن، نفسه، ص 36.

الشكلانية الروسية

أهم المصادر والمراجع

1- بوريس إيخنباوم وآخرون، نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ت. إبراهيم الخطيب، د.ت.

2- خلدون الشمعة، الشمس والعنقاء، دمشق: اتحاد الكتاب العربي، 1974م.

3- ديفيد ديتش، مناهج النقد الأدبي النظرية والتطبيق، ت. محمد يوسف نجم وإحسان عباس، بيروت، دار صادر، 1967م.

4- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة ترجمة، سعيد الغانمي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996م.

5- روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر اللبناني، 1983.

6- ف. كوزينوف، موسوعة نظرية الأدب إضاءة على الشكل، ترجمة جميل نصف التكريتي بغداد، دار الشئون الثقافية العامة.

7- فينوغرادون، مشكلات المضمون والشكل في العمل الأدبي، ت. هشام الدجاني.

8- مارك شور وآخرون، أسس النقد الأدبي الحديث، ترجمة هيفاء هاشم، دمشق، 1966م.

9- محمد الماكري، الشكل والخطاب، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1991م.

10- ويلبر سكوت، خمسة مداخل إلى النقد الأدبي: مقالات معاصرة في النقد، ت.عناد غزوان وجعفر صادق، دار الرشيد للنشر، 1981م.

11- محمود السمرة، النقد الأدبي والإبداع في الشعر، بيروت، 1997م.

12- Steiner, Peter, Russian Formalism: A Mehapoetics, Ithaca, Cornell up, 1984.

النقد الجديد

النقد الجديد New Criticism تسمية أطلقت على الحركة النقدية التى ظهرت في أعقاب أفول المنهج الشكلاني السابق متخذة من الجامعات الأمريكية، وجامعات الجنوب الأمريكي تحديداً مركزاً لها. وكان من أبرز نقادها كلينث بروكس C. Brook، وروبرت بن وارن R.bennwarren، وجون كرو رانسوم J.C. Ransom، وميريل مور M. More، وغيرهم. وهى تناظر مدرسة التحليل اللفظي في إنكلترا التى كان من دعاتها آ.آ.ريتشاردز I.A.Richards، وتلميذه وليم آمبسون W.Empson، ولكنها تفترق عنها في اتخاذها مواقف سياسية واجتماعية وثقافية من حيث ميل حركة النقد الجديد إلى المحافظة ووقوفها ضد المادية الصناعية، وضد الماركسية والوضعية المنطقية، وإقحام العلم على ميادين الروح. ولكنها على الصعيد الأدبي جمالية النزعة، ويوصف أقطابها وممثلوها بأنهم رهيفو الحس عميقو التفكير والفطنة. ([1])

ومنذ عام 1920م تركزت الأضواء على مجموعة من النقاد أسهمت في نهضة النقد الأدبي لعل من أبرزهم ريتشاردز، و ت.س. إليوت T.S. Eliot، وجون كرو رانسوم، ووليام إمبسون، وكلينث بروكس، وروبرت بن وارن، وآيفور وينترز Y. Winters، وديفيد ديتش D.Daiches، وغيرهم. وصحيح أن هؤلاء النقاد يمثلون اتجاهات مختلفة في النقد، إلا أن كل واحد منهم أضاف شيئاً جديداً إلى طريقة فهم الأثر الفني، وإدراك الجمال فيه... في شكله ومضمونه. ويرى محمود السمرة أن هذا المصطلح قد استعمله الناقد جول سبنجارن Joel spingarn في عام 1911م في كتابه المعنون بـ " The new criticism "، ثم استعمل جون كرو رانسوم J.C.Ransom سنة 1941م العنوان نفسه عنواناً لكتابه الذي يتكون من أربع

---

1 - انظر: شفيق البقاعي، نظرية الأدب، ص.520

مقالات نقدية، وكأنه بكتابه هذا وعنوانه كان يعلن رسمياً عن تكوّن هذه الحركة النقدية الجديدة ([1]). وعلى الرغم من أن معظم الذين درسوا النقاد الجدد يشيرون إلى أن تسمية "النقد الجديد" تعود إلى الناقد الأمريكي جون كرو رانسوم الذي وسم كتابه سنة 1941م بـ
"The new Criticism " والذي وقف فيه عند أعمال بعض معاصريه من النقاد الآنجلو - أمريكيين، مثل: ريتشاردز، وإمبسون، وت.س. إليوت، وآيفور ونترز، الذين دعوا إلى التركيز على النص الأدبي، إلا أننا لا نستطيع أن نرد بروز أي منهج نقدي إلى نفر من النقاد، وإن كنا لا ننكر حقهم، دون النظر إلى الخلفيات المعرفية التي مهدت لذلك المنهج، سواء أكانت خلفيات فلسفية أم جمالية أم تاريخية. وهنا نجد أن علينا الاعتراف بفضل النقاد والأدباء الذين ثاروا على طغيان الرومانسية من مثل: ماثيو آرنولد Mathew Arnold الذي دعا إلى إرساء قيم موضوعية لمفهوم الشعر ونقده، وبودلير Baudlei، ومالارميه Mallerme، وفرلين Varlain أدباء الرمزية الفرنسية، وغيرهم من الشعراء والأدباء والنقاد والمفكرين كالإيطالي بندتوكروتشه B.croce، صاحب النظرية التعبيرية، والذي عد الفن تعبيراً حدسياً فريداً، واعتبر كل ما هو خارج عن النص كالتاريخ وعلم النفس وعلم الاجتماع والسيرة لا علاقة له بالأدب. ([2])

الأسس الفلسفية وطروحات النقد الجديد:

تستند طروحات النقد الجديد، كما أتصور، في رؤيتها إلى الفلسفة المثالية والجمالية وبخاصة في تحديد القيمة الفنية، والتركيز على فنية الآثار الأدبية المتمثلة في الصياغة والبناء الفني. ومن الملامح المميزة للنقد الجديد اعتباره العمل الأدبي

1- النقد الأدبي والإبداع في الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1997م، ص124.

2 - انظر: عمار زعموش، مدرسة النقد الجديد والنقد الأدبي العربي، مجلة الآداب، ع 4، سنة 6، ص 212.

تحفة، ووحدة منسجمة، وتأكيده على التأويل المحايث للنص، وعزله النصّ عن كل ما هو خارجه. ولذا فقد فرّقوا بين التجربة الجمالية والفائدة العلمية، وافترضوا أنّ العناصر المكوّنة لنصّ أدبي ما ترتبط، بعضها ببعض، بكيفية خاصة. ([1]) ونعتقد أن التوجه إلى النصّ بوصفه بنية فنية أمرٌ جيد لخدمة النصّ وقراءته كما أنّ إعادة الاعتبار للنص الذى أهمل طويلاً أمرٌ غاية في الأهمية، بيد أننا نرى أنّ ثمة عوامل مرجعية (نفسية واجتماعية وتاريخية وحتى إديولوجية) أخرى خارج النص لها أهمية كبرى في تحديد القيمة الفنية للنص وفي التواصل معه. ولكن من حقنا أن نتساءل عن الحد الفاصل بين هذه المرجعيات التى تشكل النص وبين النص نفسه، بوصفه بنية فنية. وخلاصة القول: إننا مع إيماننا بأهمية إيلاء النص عناية كافية في القراءة، لا نستطيع أن ندرس النص مفصولاً أو معزولاً تماماً عن جذوره وغاياته ومرجعياته الفكرية والرمزية والإحالية.

ويشك ممثلو النقد الجديد في إمكانية تفسير النص الأدبي بالمفاهيم العقلية، ويرون أنه ليس في وسع التأويل، كما يرى بروكس أن يكون شيئاً آخر غير مقاربة فجّة. ([2])

لعلّ أبرز ما يميز هذه المدرسة هو التركيز المطلق على العمل الأدبي، بعيداً عن الاعتبارات الأخرى، كحياة الشاعر وبيئته وخلفيته الاجتماعية، فالعمل الأدبي له قوانينه الخاصة به، ومن ثمَّ فإنّ مهمة الناقد عند النقاد الجدد ليست في أن يكشف عما يعبّر عنه العمل الفني بل أن يرى العمل في ذاته ولذاته، فلا يقيّمهُ بمقاييس خارجة عنه. ([3])

ومن أهم العوامل المشتركة التي يلتقي عليها النقاد الجدد في نظرتهم إلى الأدب أن الأدب عندهم فن والأصل فيه دراسة خصائصه الفنية والجمالية، وليس تاريخاً، أو

---

1 - إلرود إبش وآخرون، نظرية الأدب في القرن العشرين، نرجمة محمد العمري، إفريقيا الشرق، 1996م، ص33- .34

2- نظرية الأدب في القرن العشرين، ص34.

1 - انظر: رشاد رشدي، النقد والنقد الأدبي، بيروت، دار العودة، 1971، ص86.

فلسفة، أو علم نفس، وأنّ الأثر الفني تكمن فيه كلّ الخصائص الجمالية التى تعيننا على دراسته، وأن جلّ اهتمام الناقد يجب أن يتوجّه نحو الخاصية الجمالية، وليس نحو الظواهر التاريخية، أو الاجتماعية، أو الخلقية. لقد عني النقاد الجدد عناية خاصة بتحقق العمل الفني من خلال أسلوبه الذي استطاع أن يكتنف الموضوع بالطريقة المناسبة. وقد بذلوا جهداً كبيراً لبيان أنّ الأسلوب والموضوع شيءٌ واحد لا يمكن فصلهما، وأنّ أهم ما يميز أى عمل فني هو وحدته العضوية. لذا فهم لم يهملوا المضمون وإنّما سعوا إلى الحكم على المضمون من خلال تحققه في شكل فني متميز. ورأى هؤلاء النقاد أن تحقق الشكل الفني لا بدّ أن يرفده خيال خلاّق، وكأنّ هذا الخيال هو المسؤول عن تحقق الوحدة العضوية في العمل الفني. يعتقد كلينث بروكس أن مهمة الشاعر " هى أن ينظم التجربة في وحدة، وعليه أن يعيد لنا التجربة نفسها كما يعرفها الإنسان في تجربته الخاصّة ". ([1]) وبهذا فإن الخيال الخالق إذن هو مبدع الشكل المنسجم وخالق الوحدة العضوية أو صانع (الكلّ العضوي).

وعلى الرغم من أنَّ التجربة الفنية كثيراً ما تحفل بالتناقضات والانفعالات المتباينة، فإن الفنان، بوصفه صاحب خيال خلاّق قادر على أن يشكل مادّته بشكل منسجم، بعد أن يصهر المتناقضات في عمل فني تكتنفه الوحدة، وما يصدر عنه في النهاية هو ما يمكن أن نسميه خبرة جمالية. ([2])

وهذا الاتجاه يعدّ امتداداً وتطوراً للاتجاه الجمالي الذى عرفته أوروبا في القرن التاسع عشر، بل يمكن العودة بهذه الحركة الجديدة (النقد الجديد) إلى الفلسفة المثالية كما طورها الفيلسوفان الألمانيان كانط Kant (1724 - 1804) وهيجل Hegel (1770 - 1831) وغيرهما من المفكرين الذين نظّروا لهذه الفلسفة في العصور الحديثة، وطرحوا النظريات الجمالية للنقاش العميق، مبرزين وظيفة الجمال الفنية وعلاقة المتعة الجمالية بالنفس، ومهونين في ذلك من شأن الواقع والمضمون

1- محمود السمرة، النقد الأدبي والإبداع في الشعر، ص126.

1- السمرة، السابق، ص126.

الفكري (إلا بوصفه مضموناً جمالياً) في العمل الإبداعي، ومن غايته الاجتماعيـة.([1])

ومع بداية الستينيات بدأ يأفل نجم مدرسة النقد الجديد الأنجلو – أمريكية بعد تعرضها للنقد من أساتذة الأدب والنقد بجامعة شيكاغو ؛ من ثمّ فتح المجال لمدرسة شكلية جديدة ظهرت بفرنسا واشتركت معها في التسمية وهى " النقد الجديد الفرنسي " Nouvelle Critique والتى ظهرت حوالي 1960 على يد جورج بوليه George Poulet ورولان بارت R. Barthes.

النقاد الجدد وقضية الشكل والمضمون:

يرفض النقاد الجدد أية محاولة لنثر القصيدة الشعرية، ويرون أنها مدمّرة للعمل الفني كله، ويرون أن المعرفة الجمالية إنّما تنجم عن نظم الألفاظ وليس في البحث عن المعنى الحرفي في الألفاظ. ويعتقد (بروكس) أن النقطة الأساسية في المعرفة الجمالية هي أنّ (المعنى) متحد (بالمبنى)، بحيث يكونان معاً (وجوداً) واحداً لا يمكن تجزئته. أما أن نستخلص (المعنى) من (اللفظ)، وكأنّ القصيدة ليست سوى حقيقة معروفة بعباراتٍ موزونة، فإننا نقترف بذلك إثما أطلق عليه بروكس "هرطقة النثر ". ([2])

وفي رأى رانسوم أنّ للقصيدة حقيقتها الخاصة بها، وأن المعنى في القصيدة ليس أبداً شيئاً خارجاً عنها أو منفصلاً عنها. إن معنى القصيدة نفسه هو وجودها، وهذه الوحدة هي التي تكوّن الوجود الحي للقصيدة.

ويرى النقاد الجدد أنّ تقييم العمل الفني اعتماداً على موضوعه فقط، عمل مرفوض ؛ كما لا يجوز أن نبحث عن الباعث الذى دعا الفنان إلى الإبداع، ثم نأخذ في الحكم على العمل الفني انطلاقاً من السبب الذى دفعه إلى الإبداع، وإنما يقيم

1 - عمار زعموش، مدرسة النقد الجديد والنقد الأدبي العربي، ص211.
2 - السمرة، السابق، ص127.

الفن بطريقة النقد الموضوعـي. ([1]) إنّ معنى العمل الأدبي، وفق النقاد الجدد، لا يكمن في القضية التى يعالجها، فليس مطلوباً منه البرهنة على قضية ما، وعلى نحو ما تفعل الفلسفـة، وإنما يكمن معناه في أنه (تجربة ما) محسوسة أو متخيلة تتجلى في شبكة معقدة من الأحداث، أو الأحاسيس أو الانطباعات، أو التأملات التى توظف إمكانات اللغة جميعا من مجاز وتصوير وغموض وإيقاع وقافية وتكرار ورمز وإيحاء وغير ذلك، لتبدو هذه الأساليب في شكل مؤثرات ودوالّ على التجربة. وعليه يرفض النقاد الجدد فكرة انفصال الشكل عن المضمون، ولكنهم يحصرون مهمة الناقد في الكشف عن كيفية التجربة وأسلوبها اللذين تراهما الحركة شيئاً واحداً مما قادهم إلى تعميق فكرة وحدة الشكل والمضمون، ووحدة الفهم والتقويم. ([2])

يقول آلن تيت في هذا السياق: " إن الفكرة كلمة لا معنى لها، فليس هناك شيء اسمه الفكرة بدون القصيدة. ومرة أخرى أقول: إنّ الفكرة لا تسبق قط القصيدة أو تصنعها.. لأن القصيدة هي التي تصنع الفكرة وتخلقها ". ([3])

نقد النقد الجديد:

يرى رولان بارت أنه لا يوجد نص موضوعي ولا محتوى مقـرر سـلفاً و "مخزون فيه"، وهذا ما عزَّزه ياكبسون لاحقاً في حديثه عن الوظيفة الشعرية للغة بتطويرها لخصوصية العلاقات التى تعمق الثنائية الأساسية للعلاقات والأشياء. وهكذا فليس ثمة دالّ مربوط ربطاً موثوقاً بمدلوله. إن رفض النقاد الجدد لمفهوم الأدب بصفته انعكاساً للحياة أو لعلم النفس أو لتاريخ الأدب يحوّل الأدب على نحو لا يمكن إنكاره إلى شيء مستقل ذاتياً. وهذا يجعل الأدب مجرّداً إلى حدّ الغرابة، معزولاً عن الحياة الحقيقية المحسوسة لمؤلفه وجمهوره. ([4])

---

1 - السمرة، السابق، ص106.
2 - صالح هويدي، ص106.
3 - انظر: ماهر شفيق، النقد الإنجليزي الحديث، ص ص 76- 77.
4 - شفيق البقاعي، السابق ص528.

ويرى رولان بارت أن الناقد يخلق العمل المنجز عن طريق قراءته، ولا يبقى مجرد مستهلك لمنتوج جاهز، يقول: " راسين غير موجود بنفسه، إنه موجود في قراءات راسين وبدون هذه القراءات لا وجود لراسين. إنّ القراءات قد تضيف إلىالعمل شيئاً جديداً، لهذا فإنّ أي عمل أدبي يتألف في النهاية من كل شيء قيل عنه ". (1)

وثمة نقد آخر يوجهه ترنس هوكز للنقد الجديد مستفيداً من النظرية الماركسية التي ترى النقد الجديد واحداً من الزوائد الفكرية للعالم، وتعكس خفية، هذه الأسس وتعززها في حين تبدو ظاهرياً أنها تخاطب أشياء أخرى. ويخلص إلىأن إهمال النقد الجديد إلى الذهاب خلف سياق القصيدة قد أثبت أنه انتقائي فيما يتعلّق بما يريد لذلك السياق أن يكون عليه. (2)

بين النقد الجديد والشكلانية الروسية:

1- بين النقد الجديد والشكلانية الروسية لقاء وافتراق فقد لاحظ رينيه ويليك R. Wellek المعجب بحركة النقد الجديد والذي دافع عنها أن ممثليها هم أعداء للعلم، وبهذا اختلف النقاد الجدد عن النقاد الشكلانيين الذين فخروا بارتباطهم بالتقليد العلمي.

2- ظلّ ممثلو النقد الجديد متقوقعين داخل نسقهم الشعري الخاص، في حين عرف الشكلانيون والبنيويون كيف يتخذون مسافة من مقامهم التواصلي الأدبي الخاص، فنجحوا في دراسة توالي الأنساق الشعرية. (3)

3 - آمن النقاد الجدد والشكلانيون بما أسموه مبدأ الانسجام في النص، وبدا كمسلّمة في تقاليد الشكلانية الروسية والبنيوية والسيميائية باعتباره مواضعة لقيت القبول في ثقافة ما، وأمكنت دراستها علمياً في إطار نظرية التواصل.

---

1 - شفيق البقاعي، السابق ص530.

2 - ترنس هوكز، البنيوية وعلم الإشارة، بغداد، 1986، ص145.

3 - إلرود إبش وآخرون، نظرية الأدب في القرن العشرين، ص34.

4- يلتقي النقاد الجدد والشكلانيون الروس في اهتمامهم، بل توجيه جلّ اهتمامهم، إلى النص الأدبي من الداخل عوضاً عن الخوض في تفسير النصّ على ضوء الظروف الخارجية التى أحاطت به، سواء ما تعلّق منها بسيرة المؤلف، أو ظروفه التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية.

5- إفادة المنهجين من النقد الجمالي قَصْد إضاءة العمل الأدبي من داخله بغض النظر عن نية المؤلف أو قصده.

6- أعتقد أن الشكلانيين الروس وبعدهم النقاد الجدد كانوا يرومون من النقاد ألاّ يقوموا بعمل مطابقة سياسية أو اجتماعية بين النصّ والواقع، حتى لا يعرى الأدب من أدبيته، وحتى لا يُلغوا إمكانية المخيلة الخصبة وقدرتها على تفتيق الدلالات وتعدّد القراءات. ولعل اهتمامهم بما أسموه القراءة الفاحصة أو أكثر المعاني صعوبة، يؤكد ما ذهبت إليه.

المنهج الشكلاني والنقد الجديد في النقد العربي الحديث:

لقي المنهجان الشكلاني والنقد الجديد أصداء واسعة في النقد العربي الحديث لدى جيل من النقاد والأكاديميين الذين تلقوا ثقافة آنجلوسكسونية، وامتلكوا وعياً منهجياً عبر دراستهم الأكاديمية. وقد تبنى عدد من النقاد العرب الدعوة إلى هذه المناهج الجديدة كما فعل رشاد رشدي الذي يعد ممثلاً جيداً للنقد الشكلاني في هيئته الأكاديمية المنهجة. وقد انصب جهد رشدي، سواء في معاركه الأدبية مع سلامة موسى ومحمد مندور، أو فيما كتبه من كتب مثل " مقالات في النقد الأدبي، 1962م " و " النقد والنقد الأدبي، 1971 "، على تقديم تصوّر جديد لمفهوم النقد الأدبي يتجاوزُ المفاهيم التقليدية، فيقف عند آراء مجموعة من النقاد الجدد من أمثال:

ألان تيت/ وجون كرو رانسوم، وكلينث بروكس، يمجّد قراءاتهم النقدية، ويفنّد آراء المناهج النقدية التي وَظّفَتْ المرجعيات التاريخية والنفسية والاجتماعية. ([1])

ومن النقاد العرب الذين استهواهم التركيز على بنية النص محمود السمرة، ومحمود الربيعي الذي درس نظرية ت.س.اليوت في النقد وطبيعة الإبداع الشعري. وقد طالب الربيعي بالتركيز على القصيدة نفسها ودراستها دراسة (موضوعية) قريبة مما دعا إليه الشكلانيون وبعدهم النقاد الجدد. ([2]) ولا يفوتنا في هذا السياق الإشارة إلى كتاب تأسيسي مهم – أبرز كثيراً من الجوانب الجمالية في دراسة النثر الفني مجرداً من كل ما يحيط به من مرجعيات تتعلق بالبيئة أو المجتمع أو التاريخ، وهو كتاب روز غريب " النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، 1952م". ([3])

وعني الباحث العربي عمار زعموش بدراسة النقاد الجدد وربطهم بالنقد الأدبي العربي كما ألمحنا إلى ذلك سابقاً.

النقد الجديد

أهم المصادر والمراجع

1. إلرود إبش وآخرون، نظرية الأدب في القرن العشرين، نرجمة محمد العمري، إفريقيا الشرق، 1996م.
2. ترنس هوكز، البنيوية وعلم الإشارة، بغداد، 1986.
3. رشاد رشدي، النقد والنقد الأدبي، بيروت، دار العودة، 1971.
4. شفيق البقاعي، نظرية الأدب،.

1- انظر: صبري حافظ، الخطاب النقدي: دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، القاهرة، دار شرقيات، 1996، ص.141

2- انظر: محمود الربيعي في نقد الشعر، القاهرة، دار المعارف بمصر، ط4، 1977م، ص159.

2- صدر في بيروت عن دار العلم للملايين، 1952م.

5. عمار زعموش، مدرسة النقد الجديد والنقد الأدبي العربي، مجلة الآداب، العدد الرابع، السنة السادسة.

6. صبري حافظ، الخطاب النقدي: دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، القاهرة، دار شرقيات، 1996.

7. محمود الربيعي في نقد الشعر، القاهرة، دار المعارف بمصر، ط4، 1977م.

8. محمود السمرة النقد الأدبي والإبداع في الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1997م.

الأسلوبيّة

ثمة أربعة احترازات لا بد من تسجيلها في سياق الحديث عن الأسلوبية:

الأول: يتمثل في صعوبة تحديد تأريخ دقيق لانطلاقة الأسلوبية بسبب كون الدرس الأسلوبي نشاطاً مارسته جميع المعارف التى اتخذت من الخطاب ميداناً لها.

الثاني: يتمثل في التردد بين عد الأسلوبية منهجاً نقدياً أم أنها أوسع من ذلك بسبب تعدد ميادينها وتداخلها مع حقول أخرى كثيرة كالنقد الأدبي، وعلم البلاغة، واللسانيات، وعلم النص، حتى أن الأسلوبية نفسها غدت أسلوبيات، وهو المصطلح الذي يؤثره سعد مصلوح حيث جعله مقابلاً للمصطلح الإنجليزي Linguistic Stylistics وقيده بوصف " اللسانية " مؤكداً المنطلق اللساني في شرح العلاقة بين البلاغة العربية وهذا الفرع من فروع الدراسة اللسانية المعاصرة ([1])

والثالث: وجود نوع من التداخل بين مصطلحي (الأسلوب) و(الأسلوبية). وعلى الرغم من ذلك التوضيح الذي قدّمه الدكتور أحمد درويش حول المصطلحين وبدايتهما التاريخية وتحديده للعلاقة الرأسية والأفقية بين المصطلحين([2]) إلا أن الإشكالية تبقى قائمة بين هذا التداخل وبخاصة طول الفترة الزمنية التي قطعها المصطلح الأول " الأسلوب "، في مقابل حداثة المصطلح الثاني " الأسلوبية ".

والرابع: لا أدري إذا كنت محقاً في الحديث عن الأسلوبية بعد الشكلانية الروسية والنقد الجديد في ظل الاحترازت السابقة. بيْد أن كون الأسلوبية ارتكزت

---

1 - انظر: سعد مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، 2003، ص21.

2 - انظر: أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 1998م، ص 16 – 20.

في إسهامها على معالجة النصوص بوصفها وقائع لغوية مستقلة لها عالمها الخاص وتكوينها المميز، هــو مـــا يشجعني على فعل ذلك.

وبخاصة في ظل تأثير ياكبسون والشكلانيين الروس في وضع الأسلوبية عند نقطة التقاء اللسانيات بالنصوص الأدبية، ووضعها في مركز تقاطع مع مجموعة المفاهيم والمناهج والنظريات النقدية التي تم تطويرها فيما بعد.

فقد شجعت الأسلوبية تطوير التحليل الداخلي والتزامني، وعززت الاهتمام المخصص لجماليات الكتابة، وأضافت الترابط بين الشكل والمضمون، ودخلت إلى أفكار البنية. ([1]) كما سعت إلى مقاربة النص مقاربة محايثة، واعترفت اعترافاً أساسياً بالمقام والشفرة المرجعية، فهي تقع في موقع وسط بين المناهج الداخلية التي أغلقت نفسها على النص، واتجاهات ما بعد البنيوية. ولقد قطعت الأسلوبية أشواطاً كثيرة في تحليل الخطاب الأدبي من أسلوبية لسانية، إلى أسلوبية وصفية إلى أسلوبية تكوينية إلى أسلوبية إحصائية، إلى أسلوبية بنيوية، كاسرة بذلك انغلاق البنيوية، ومشرّعة أبواب التحليل والتأويل. كما قطعت أشواطاً أخرى في تعريفاتها: فقد عرّف الأسلوب بأنه إضافة أو زيادة بمعنى أنه يعني التحسين والتجميل. وعرف بأنه اختيار من إمكانات اللغة المتعددة، سواء أكان اختياراً واعياً مقصوداً أم اختياراً لا واعياً تتطلبه شرائط الابداع وتجلياته، وعرف الأسلوب أيضاً بأنه انحراف Deviation عن المعيار أو انزياح عنه.

ويعرّف معجم أكسفورد الكبير الأسلوب بأنه " طريقة التعبير المميزة لكاتب معين (أو لخطيب أو متحدث) أو لجماعة أدبية أو حقبة أدبية من حيث الوضوح والفاعلية والجمال وما إلى ذلك ". وبهذا المعنى فإن الأسلوب وجد منذ وجدت الكتابة، فكل خطاب يتوفر على ملمح من ملامح الأسلوب، أومحاولة تمييز هذا الخطاب اللغوي من غيره من أساليب الكلام، يشكل بداية لتأسيس نظرية أسلوبية

1- وائل بركات، (مترجم)، مفهومات في بنية النص، دمشق، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، 1996م، ص67.

أو خطوة نحو الدرس الأسلوبي. ومن هنا نرى أن الدرس الأسلوبي ليس جديداً ، وإنما هو نشاط مارسته جميع المعارف التى اتخذت من الخطاب ميداناً لها ، وتجلت ملامحه في الدراسات الأدبية والبلاغية والنقدية والشروح الشعرية ، وإن تكن هذه التجارب لم تتمكن من تأسيس الأسلوبية علماً مستقلاً. ([1])

ويرجع أحمد درويش مصطلح الأسلوب Style إلى القرن الخامس عشر على حين يرجع مصطلح الأسلوبية Stylistique إلى بداية القرن العشرين مستنداً إلى المعاجم التاريخية الفرنسية. ويرى أنه كان يقصد بالأسلوب النظام والقواعد العامة مثل " أسلوب المعيشة " أو " الأسلوب الموسيقي " أو "الأسلوب البلاغي "... الخ ، أما المصطلح الثاني " الأسلوبية " فقد اقتصر على مقول الدراسات الأدبية واحتد مع جورج مونان إلى الفنون الجميلة عامة ([2])

ويعتقد بعض دارسي الأسلوبية أنها تعد تطوّراً للفكر الشكلاني، وعلى الرغم من أن أهمية الأسلوبية تقتصر على أنها إحدى الأدوات التى يمكن أن يستخدمها النقاد في الحكم على الأعمال الأدبية ، فإن بعض النقاد العرب يعتقدون أن الأسلوبية منهج نقدي جديد يستهدف إلغاء البلاغة القديمة وإحلال بلاغة جديدة مكانها تقوم دعائمها على الجمالية والوظيفية. ([3])

لقد كان نقد العمل الأدبي والحكم على نوعيته يقومان أساساً على تقديرات وأحكام ذات طبيعة أسلوبية - لغوية. فالتحليل الأدبي كان يتضمن على الدوام ملاحظات حول أصالة الكاتب في استعمال المفردات والجمل والصور وغيرها من العناصر اللغوية والبيانية. وهذا يعني أن دراسة الأسلوب كانت تمثل دائرة أوسع وأشمل من تلك التي تغطيها كلمة " الأسلوبية " ([4]).

---

1 - نور الدين السد ، الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، ص4.

2- أحمد درويش، السابق، ص16.

2- انظر: يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، القاهرة، دار أمين، 1994م، ص18.

1 - أحمد درويش، السابق، ص 20.

ارتبط مصطلح الأسلوب فترة بمصطلح البلاغة حيث ساعد على تصنيف القواعد المعيارية التى تحملها البلاغة إلى الفكر الأدبي والعالمي، منذ عهد الحضارة الإغريقية، وبخاصة كتابات أرسطو Aristotle. ثم ما لبث أن اكتسبت كلمة " الأسلوب " شهرة التقسيم الثلاثي الذى استقر عليه بلاغيّو العصور الوسطى، حين ذهبوا إلى وجود ثلاثة ألوان من الأساليب، هي: البسيط، والمتوسط، والسامي، وهي ألوان يمثلها عندهم ثلاثة نماذج كبرى في إنتاج الشاعر الروماني " فرجيل " vergil.([1])

ويُعتقد أن الأسلوبية انطلقت من رحم البلاغة بأصولها الأرسطية القديمة ولهذا نجد من يصرّح بالقول: " في البدء كانت البلاغة " ولاينسى أن يشير إلى أبوية المؤسس الأول أرسطو Aristotle. ([2]) ولعل جورج بوفون (1707 - 1788) في " مقال في الأسلوب "، قد أحدث هزّة قوية لبعض مفاهيم الأسلوب ولبعض قواعده المعيارية وخلاصتة أن الأسلوب هو الرجل، رابطاً قيم الأسلوب الجمالية بخلايا التفكير الحية والمتغيرة من شخص إلى شخص، وليس بقوالب التزيين الجامدة التي يستعيرها المفكرون عادة من المبدعين دون إدراك حقيقي لقيمها.([3])

ويعد " نوفاليس " أوّل من استخدم مصطلح الأسلوبية ولا يُدرى متى كان ذلك، ولكنه بالتأكيد قبل عام 1837م حسب بييرجيرو، فظلت الأسلوبية لديه تختلط بالبلاغة. وفي عام 1875 أطلق " فون درجبلنتس " مصطلح أسلوبية على دراسة الأسلوب. ويرى صلاح فضل أن التحديد الدقيق لمولد علم الأسلوب نجده يتمثل فيما أعلنه العالم الفرنسي جوستاف كويرتتج عام 1886م. ([4])

---

1 - محمد عبد المنعم خفاجي، الأسلوبية والبيان العربي، ص12 / وأحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، ص61.

2 - جورج مونيه، تاريخ الأسلوبية، ص 140، والأسلوبية ترجمة بسام بركة، ص.37

1- أحمد درويش، السابق، ص .18

2- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985م، ص12.

ويتضح مما سبق أن كلمة أسلوبية ظهرت خلال القرن التاسع عشر وبدأت تتأصل مصطلحاً في السنوات الأولى من القرن العشرين، حيث تلقت دفعة قوية على أثر ازدهار علم اللغة الحديث على يد " فرديناند دي سوسير " (1855 - 1913م). وقد انبرى أحد تلامذة دي سوسير وهو شارل بالي (1865- 1947م)، لدراسة الأسلوب بالطرق العلمية اللغوية فعمل على إرساء قواعد الأسلوب من خلال بنيوية اللغة مستفيداً من طروحات دي سوسير، وعليه يشير بعض مؤرخي الأسلوبية إلى أن بالي هو من أصّل علم الأسلوب عام 1902م وأسس قواعده، حين نشر كتابه الأول " بحث في علم الأسلوب الفرنسي "، ثم أتبعه بعدّة دراسات أخرى نظرية وتطبيقية، ومن هنا نعت بالي بأنه المؤسس الأول للأسلوبية. وقد عرّف الأسلوبية بأنها: " العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية ". ([1])

ويتلخص تعريف بالي للأسلوبية بأنها " دراسة العناصر المؤثرة في اللغة، وتلك العناصر التى تبرز بوصفها عوناً ضرورياً للمعاني الجاهزة ". بيد أن بالي حدّد ميدان الأسلوبية بدراسة اللغة مستبعداً اللغة الأدبية من ميدان عمله الأسلوبي باعتبار الأخيرة ثمرة الجهد الإرادي بقصد جمالي، مقتصراً على تناول وقائع تعبير لغة خاصة في حالة محدودة من تاريخ هذه اللغة، فهى أسلوبية للغة وليست للكلام Parole. ولعل هذا التوجّه فجّر معارضة بعض اللغويين الذين قبلوا من حيث المبدأ مفهوم الأسلوبية، ولكنهم رفضوا إهمال اللغة الأدبية وأولوها مكانة بارزة ومن هؤلاء (ماروزو) الذى أدرك أزمة الدراسة الأسلوبية وهى تتذبذب بين موضوعية اللسانيات ونسبية الاستقراءات وجفاف المستخلصات، فطالب بحق الأسلوبية في شرعية الوجود ضمن أفنان الشجرة اللسانية العامة، تاركاً الباب مفتوحاً أمام دراسة اللغة الأدبية.([2])

1- صلاح فضل، السابق، ص15.

2- سليمان العطار، الأسلوبية علم وتاريخ، ص ص133- 134.

ولعل صعوبة دراسة الأسلوبية أو الإلمام بها يكمن في موقعها وتعدد ميادينها وتداخلها في حقول متعددة مثل النقد الأدبي وعلم البلاغة واللسانيات وعلم النص، وكلها حقول واسعة جداً. لقد تراوحت الأسلوبية بين مد وجزر منذ نشأتها فقد ازدهرت في السنوات بين 1950- 1960 ، ثم ما لبثت أن تراجعت فيما بين 1968-1975 ، حتى ظن بعض نقاد الأدب أن الأسلوبية قد زالت من الوجود، ثم شهدت تحولاً جذرياً مع انتشار الدراسات اللسانية وما تبع ذلك من هيمنة المنهجيات البنيوية في ميادين العلوم الإنسانية. ووفق جورج مولينيه فقد كان تطور الدراسة الأسلوبية شاملاً: في النوع، والشكل، والكمية. وأخذ هذا التطور منحيين اثنين: منحى القاعدة العلمية الصلبة (المنهجية البنيوية) ومنحى الاستقلال في إطار علم متكامل يتعامل مع العلوم الأخرى معاملة الند للند (علم الأسلوبية). (1)

وتلقت الأسلوبية دفعة قوية أنعشتها مع تطور علم اللسانيات والأبحاث التى انبثقت عنها. وهدف الأسلوبية، كما يفهم حديثا، هو دراسة الأدبية في مكوناتها الكلامية والشكلية. وهذا التعريف يحدّد بشكل منهجي وموضوعي مادتين اثنتين تتناولهما الدراسة الأسلوبية هما: مادة الأدب، أي النصوص الأدبية حيث يتم النظر إلى نصوص مكتوبة تنتمي طبيعتها الخاصة إلى الوظيفة الشعرية في المعنى التي أصّل لها ياكبسون ونظرللنص الأدبي في هذا الصدد بوصفه خطاباً يتم إنتاجه وتلقيه. أما المادة الأخرى فإنها ترتبط بوسائل البحث المستعملة: إنها تقتضي العمل حصراً على دراسة التحديدات اللغوية للأدبية دراسة منظمة و " في جميع الاتجاهات ". وهكذا تظهر الأسلوبية على مفترق " علوم اللغة " و " علوم الأدب ". (2)

محطات في الطريق إلى الأسلوبية:

1- مولينيه، الأسلوبية، ترجمه وقدّم له بسام بركة، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1999م، ص.7

2- مولينيه، نفسه، ص.34

1) البلاغة: يعتقد أن الأسلوبية ولدت من رحم البلاغة ولهذا يتكرر القول: " في البدء كانت البلاغة "، ودائماً نعود إلى الأب المؤسس أرسطو Aristotle، وينبغي الوقوف عند ثلاث محطات من البلاغة: أولها وأقدمها بلاغة أرسطو التى ترتبط بالمحاجة Argumentation، والتطبيق الملائم لها هو فن الخطابة - الفصاحة - الذي يهدف إلى الإثبات والاقناع بواسطة الخطاب. ويقوم هذا النموذج من الخطاب عموماً على أنماط منطقية، وتضع هذه البلاغة أقساماً للنص أهمها ثلاثة هي: الاستنباط الذي يقوم أساساً على اختيار المواضع الأنجح للشخص وللظروف، والترتيب (الذي هو تنظيم الخطاب)، وطريقة الإلقاء (التى تتحكم في ترتيب الأسلوب، من حيث الاختيار والتوزيع في الوقت نفسه). ويضاف إليها مجموع الأنماط الثابتة للتطور الموضوعي، وهي خاصة بكل خطاب فعلي. وقد ظلت هذه الاهتمامات المحاجية الخطابية تتداول طوال فترة الهيمنة اليونانية في روما (على يد شيشرون وكنتليان على الأخص)، وفي القرون الوسطى وعصر النهضة حتى القرنين السابع عشر والثامن عشر. وقد برزت ثلاثة مستويات كبرى من الكلام هي: المستوى البسيط أو الشائع، والمستوى المحايد أو الجزْل قليلاً، والمستوى السامي أو الرفيع، وذلك مع ما يصاحب كلا منها من تحديدات مفرداتية ومجازيّة ونحوية وتوزيعية، واختيار هذه المستويات وملاءمتها يتمان تبعاً للجمهور المقصود وللنوع الأدبي الممارس. هكذا يتولد النظام اللغوي الخاص بكل نوع أدبي. وثمة بلاغة أخرى من وجهة النظر المدرسية، تمثلت في الأصل من خلال " شعرية " أرسطو: نعني بذلك جهاز الصور المجازية. وقد بلغت هذه الحركة نهايتها في كتاب "فونتانيه" Fontanier الموسوم بـ "صور الخطاب المجازية، 1968م". إن الإشكالية التى تطرحها بلاغة الصور المجازية تقابل وبعمق بين فلسفتين إحداهما كانت محل وعي تام لدى اليونان واللاتين، ولكنها لم تكن عند أساتذة الفرنسية سوى فلسفة كافية، وهي: إما أن تعد الصور زخرفةً لا مسوّغ لها ويمكن عزلها، بالنسبة لخطاب يكون مدلوله مستقلاً ويمكن التعبير عنه بسهولة بدون الصورة ؛ وإما أن تكون الصورة وسيلة لغوية ضرورية ولا يمكن تجنبها، بالنسبة لخطاب لا يمكن التعبير عن مدلوله إلا عن طريق

الصور.([1]) أما البلاغة الثالثة فهى البلاغة المعيارية أو التقنينية وقد تطورت هذه البلاغة المعيارية الذوقية في العصور الكلاسيكية لأن متلقي هذه الدراسات المتعددة كانوا يشكلون جمهوراً واحداً وفريداً، وهو جمهور متلقٍ وناقد للأعمال الأدبية، وخلّاق بالقوة، ضمن إطار نموذج ثقافي لا تنفك حدوده تُرسم له. وبذلك انتشرت بعض المفردات التقييمية المتعلقة بالأسلوب: من التفخيم إلى الأناقة. هذه النزعة البلاغية المعيارية توجهت قواعدها التقنينية نحو الوضوح والتوازن والمعقول. وهذا المعقول ليس إلا شعوراً جمالياً - ثقافياً، أي أنه ذوق. وهذا الذوق الذي وضع تحت اسم مخـادع هـو " العقل " هيمن على كل آيديولوجية عصر الأنوار، وهيمن حتى، بفعل الاستمرارية في المدارس الدينية ثم العلمانية، على النظرية الكامنة في كل تعليم اللغة الفرنسية إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية. ويبقى بعد ذلك أن الطابع المميز للبلاغة – قياساً إلى الأسلوبية – هو درجة التجريد والتنظيم التقني، وهو تجريد ينبني على التجريب والخبرة بالوقائع، باعتباره نوعاً من التعميم العلمي يختلف عن التعميمات المنطقية القبلية والأحكام القيمية المسبقة. ([2])

2) علم تراكيب الجمل: إن التطور المذهل الذي حققته ثورة اللسانيات الوضعية واللسانيات السوسيرية ومجموع اللسانيات البنيوية في دراسة اللغة أحدثت انقطاعاً عن التقليد البلاغي، رغم أنها بقيت، ظاهرياً، داخل الميدان الذي يُدعى إجمالياً باسم الأسلوبية. ويقوم علم تراكيب الجمل على دراسة أشكال الجملة الخاصة للغة معينة، هادفاً إلى وضع لائحة بهذه الأشكال تكون على أشد ما يمكن من الكمال، ومن ثم يهدف في مرحلة ثانية، إلى تصنيفها كلها وفق مواقف التواصل أو وفق مستويات النوع الأدبي. وأهمية الهدف الثاني تكمن في دعوته بوضوح إلى الأخذ بعين الاعتبار بتلقي المرسلة، وإلى النظر إلى الظروف الاجتماعية للتبادل الكلامي. والعنصر الجديد في علم تراكيب الجمل أنه ليس معيارياً في ذاته، وإنما يقدّم ممارسة محايدة بالنسبة للتقييم وللأحكام الخاصة بالذوق. وإذا كانت البلاغة لم تضع بتاتاً

1- انظر: مولينيه، السابق، ص ص 37- .42

1- يُنظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص.179

الخطاب الأدبي في أولويات مقاصدها، بل كانت تتجاوزه إلى حد كبير وتشتمل عليه كنوع من الأنواع، إلا أنها اندمجت، تدريجياً وبطريقة شبه طبيعية، مع فن الكلام الجيد الذي كان ميدانه المفضل " الآداب الجميلة". وإذا كان ثمة مواضع التقاء بين الأسلوبية وبعض المعطيات التاريخية للبلاغة، فإن علم تراكيب الجمل قد مهّد الطريق للتقدم نحو التفلت من المعيارية. ففي كتابين يحملان عنوانين واضحين: " بحثٌ في الأسلوبية الفرنسية " لمؤلفه شارل بالي، و " الموجز في الأسلوبية الفرنسية " لصاحبه جان ماروزو، بدت أسلوبية الأول بالي ليست أدبية، ولا هي فردية، وغدا العمل الأدبي يستعمل كركيزة أو وعاء، أو حجة، تتيح تحليل وقائع اللغة العاطفية. وهذه الوقائع مهمة، في هذا المنظار، من حيث عموميتها ومن حيث تمثيلها للتراكيب الخاصة بالنظام الشامل للغة المدروسة (مثلاً، اللغة الفرنسية في النصف الأول من القرن العشرين). تقدم أسلوبية بالي الوقائع " الخاصة " في الخطاب المدروس ويتم تفكيكها، دون السؤال عن خصائصها الأدبية. وخلاصة إسهام علم تراكيب الجمل (ونظرية " بالي " بشكل خاص)، من منظور الأسلوبية (الذي يُدرك شيئاً فشيئاً على أنه تاريخ الأسلوبيات)، يتمثل في إعادة التركيز الكامل والمعلن على اللغة غير الأدبية، بالنسبة للحالة التى أضحى عليها التقليد البلاغي، أى الإلحاح على وقائع لغوية واسعة، غير فنية وغير فردية، وكذلك طريقة غير تقييمية بتاتاً. ([1])

3) أسلوبية التأثيرات: إن إحدى الأسئلة الأساسية التى تثيرها أسلوبية علم تراكيب الجمل تجد التعبير الواضح عنها في مسألة التأثيرات. فطريقة " بالي " تتحدث عن تحديدات لغوية يمكن عزلها في مقاطع من الخطاب، ويمكن تصنيفها في فئات شكلية واسعة: وهي الوسائل وينظر إلى هذه الوسائل على أنها تولّد انطباعاً خاصاً في المتلقي، وهو الأثر.([2])

1- مولينيه، الأسلوبية، ص ص 50- 59.

2- نفسه، ص 60.

ويمثل هذه النزعة كتاب هنري موريه H.Morier "علم نفس الأساليب، 1959" وتقضي منهجيته بوضع خصائص نفسية عامة، ذات قيمة عالمية، وتتعلق بسمات صالحة ويمكن كشفها في أوسع كمية ممكنة من تصرفات البشر. وبالإمكان تنظيم هذه السمات في أصناف منتظمة. وهكذا يمكن التوصل إلى بناء أسلوبية هدفها توضيح كيفية توليد هذا الأثر أو ذاك، أي الربط بين هذا التنظيم الأسلوبي بتلك الغاية النفسية.

الأسلوبية في النقد العربي الحديث:

مثلما تعدد الاتجاهات الأسلوبية في الغرب، دون أن تنكر على تعدّدها، أن اللغة هي المحدّد الأول والأخير للظاهرة الأسلوبية، فقد تنوعت كذلك أساليب النظر واتجاهات البحث لدى الأسلوبيين العرب. وهذا أمرٌ طبيعي جدّاً لارتباطه بتعدّد منابعهم الثقافية واختلاف تصوراتهم المعرفية والفكرية والجمالية. ولعله من الصعب رسم بانوراما شاملة لتلك الاتجاهات، وربما أمكن الإشارة السريعة إلى أن بعض الأسلوبيين العرب عدَّ الأسلوبية اتجاهاً بذاته يمثل بديلاً للبلاغة العربية، واعتبرها منهجاً مناسباً للتعامل مع النصوص الأدبية وتقويم جمالية النص وتقدير ملامحه الوظيفية ([1]).

ولا تخلو دعوة بعض الأسلوبيين العرب إلى تأصيل واضح ومستوعب للأسلوبيات اللسانية منطلقين من تجديد البلاغة العربية، مؤكدين متانة الصلة واستحكامها بين البلاغة والأسلوبية، لاعتقاد بعضهم أن الأخيرة وليدة البلاغة ووريثها الشرعي، ومدركين في الآن نفسه كونهما فرعين معرفيين ينتظمان في مسارين تاريخيين مختلفين، وهذا ما عبر عنه المسدى في قوله: " الألسنية امتداد للبلاغة ونفي لها نفس الوقت ". ([2])

---

1 - انظر علي سبيل المثال: محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقدياً، دمشق، مدارة الثقافة .1989

2- انظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص.48

وقد تراوح هذا الجهد التأصيلي لدى عدد من الأسلوبيين العرب من مثل شكري محمد عياد ([1])، وحمادي صمود ([2])، ومحمد الهادي الطرابلسي ([3])، وسعد مصلوح ([4])، ومحمد عبد المطلب ([5]) وسواهم، بين دعوة تأصيلية أشرنا إليها آنفا، واستثمار للأدوات المنهجية في المعالجة الإحصائية في تشخيص الأساليب التي تسعى لرسم قسمات وسمات واضحة لمشروع لساني عربي معاصر يستمد روافده من التراث ومن المنجز اللساني الحديث في آن ([6]).

ولعل هذه الجهود التأصيلية التي تزامنت معها أو أعقبتها ممارسات تطبيقية أشرنا في حواشي هذه الدراسة إلى أبرز أعلامها، تشكل المشروع التحديثي الذي سعى الأسلوبيون العرب إلى إرسائه. وعلى الرغم مما وجه للدراسات الأسلوبية العربية من نقود تتمثل في محدودية نتائج بعض دراساتهم واضطراب رؤية بعض دارسيها، أو افتقارهم إلى المنهج الصارم وعدم التزام روح البحث الرصين، واتسام بعض دراساتهم بالغموض الشديد والتعقيد المبالغ فيه، فإن الدارس المنصف لا ينكر قيمة ما أتاحوه للدرس الأسلوبي من التعريف بالأسس المنهجية التي بنيت عليها الأسلوبية، والإشارة إلى اعتمادها التحليل العلمي الموضوعي، وتيسيرها الأدوات المنهجية التي غدت ركناً

---

1 - اللغة والإبداع: مبادىء علم الأسلوب العربي 1988، ومدخل إلى علم الأسلوب، منشورات أصدقاء الكتاب، ط1992،11م

2 - التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوّره إلى القرن السادس، منشورات الجامعة التونسية، 1981م.

الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، الدار التونسية للنشر، 1988م.

3 - خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981م، تحاليل أسلوبية، تونس، دار الجنوب للنشر، 1992.

4 - في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، 2003م.

5 - " مفهوم الأسلوب في التراث "، فصول، سبتمبر 1987م، قراءة أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995م.

6- سعد مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، ص82.

معرفيا مهما للممارسة التطبيقية. ولعل تلك الدراسات التطبيقية لهؤلاء النقاد والأسلوبيين تكون شاهداً على ما أضافوه من جديد للنقد العربي الحديث.

الأسلوبية
أهم المصادر والمراجع

1- برند شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية ودراسة الأسلوب، ترجمة محمود جاد الرب، الرياض، الدار الفنية للنشر والتوزيع، 1984م.

2- بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، بيروت، مركز الإنماء القومي، د.ت.

3- جورج مولينيه، تاريخ الأسلوبية، تعريب عز الدين العامري وعبد المنعم الشنتوف، الفكر العربي، 1986، العددان 85- 86.

4- حمادي حمود، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، منشورات الجامعة التونسية، 1981م.

5- سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، القاهرة، دار الفكر العربي، 1984م.

6- سعد مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، 2003م.

7- سعد مصلوح، في النص الأدبي دراسات أسلوبية إحصائية، القاهرة، عالم الكتب، ط3، 2003م.

8- شفيع السيد، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، القاهرة، دار الفكر العربي، 1986م.

9- شكري عياد، اللغة والإبداع مبادىء علم الأسلوب العربي، القاهرة، انترناشيونال برس، 1988م.

10- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، العدد 164، الكويت، 1992م.

11- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985م.

12- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب: نحو بديل ألسني في نقد الأدب، تونس، 1977م.

13- عدنان ابن ذريل، اللغة والأسلوب، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1980م.

14- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م.

15- محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995م.

16- منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، دمشق، اتحاد الكتاب العربي، 1990م.

17- موريس أبو ناضر، إشارة اللغة ودلالة الكلام، أبحاث نقدية، بيروت، دار مختارات، 1990م.

18- محمد عزام، الأسلوبية منهجاً نقدياً، دمشق، وزارة الثقافة، 1989م.

19- مولينيه، الأسلوبية، ترجمه وقدّم له بسام بركة، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1999م.

20- وائل بركات، مفهومات في بنية النص، دمشق، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، 1996م.

21- نور الدين السد، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 1994م.

22- يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، القاهرة، دار أمين، 1994م.

Hough, Graham, Style and Stylistics, Routledge and -23
.Kegan Paul, London, 1969

الباب الثالث

البنيوية
(مشروع الحداثة)

البنيوية بين الأساس اللغوي والأسس المعرفية:

لقد بات مألوفا القول إنَّ البنيوية Structuralism نهضت على أسس لغوية، مستعينة بالنماذج اللغوية، وبخاصة النموذج السوسيري، الذي ميّز بين الكلام Parole واللغة Langue بوصفها نظاماً. وهي بالتالي تقدّم نموذجاً لتحليل الأعمال الفنية نشأ في مناهج علم اللغة المعاصر. ومن هنا فقد قامت البنيوية على التصّور القائل بأن علم اللغة يمكنُ أن يكون مفيداً في دراسة الظواهر الإنسانية، وهو التصّور الذي يقوم على فكرتين أساسيتين هما:

1. أنَّ الظواهر الاجتماعية والثقافية ليست مجرّد موضوعات وأحداث مادية، وإنما هي موضوعات وأحداث ذات معنى، ومن ثمَّ فهي علامات.

2. أن هذه الظواهر ليست جواهر في حدّ ذاتها، وإنّما يمكن تحديدها عبر شبكة من العلاقات الداخلية، مما يجعل التمييز بين السيميولوجيا والبنيوية أمراً غير ذي جدوى، طالما أن دراسة العلامات يستلزم بالضرورة فحص نظام العلاقات الذي يجعل من إنتاج المعنى شيئاً ممكناً. وهذا يعني أن البنيوية تنهض على فكرة أنه إذا كانت الأفعال والمنتوجات ذات معنى، فإن ذلك يقتضي وجود نظام تحتي من التمييزات والأعراف التي تجعل هذه المعاني أمراً ممكن التحقق.([1])

بَيْدَ أن شيوع البنيوية التي احتذت النموذج السوسيري لم يتوقف عند دي سوسير، وإنّما يرجع إلى جهود علماء وفلاسفة وأنثروبولوجيين ونقاد أدب ولسانيين، ربما كان على رأسهم ياكبسون وتروبتسكوى وغيرهما من المنتسبين إلى حلقة براغ، الذين قدّموا بحثهم العلمي المعمق عن المبادىء العامة للبنيوية في مؤتمر دولي لعلوم اللسان عقد في لاهاي. لكن شيوع البنيوية منهجاً نقدياً وسيطرتها على حقول الدراسات الأدبية في فرنسا لم يتحقق إلا في الخمسينيات من القرن المنصرم، وذلك بعد أفول

---

1 - (انظر: جواناثان كلر، الشعرية البنيوية، ترجمة السيد إمام، شرقيات، 2000م، ص 10)

عصر الأيديولوجيات والنزعة الإنسانية، حيث أضحت البنيوية استجابة لرغبة منهجية جامحة امتدت إلى سائر العلوم.([1])

لقد برزت البنيوية بوصفها توجهاً منهجياً نظرياً من خلال أعمال كلود ليفي شتراوس C.L.Strauss، إذ كان كتابُه Structural Anthropology (الأنثروبولوجيا البنيوية، 1958م) محاولة ممنهجة للكشف عن الأبنية العقلية الكلية العميقة، كما تتجلى في أنظمة القرابة والأبنية الاجتماعية الأكبر، ناهيك عن الأدب والفلسفة والرياضيات والأنماط النفسية اللاواعية، التي تحرّك السلوك الإنساني.([2]) ولا شك أن شتراوس حقق للبنيوية نقلة نوعية نقلتها من اللغويات إلى الدراسات الأدبية وبخاصة في تحليلية بنية أسطورة أوديب.

إن دراسة البنيوية تظهر بأن الملامح المشتركة لكل ما يوصف بأنــه "بنيوي" هي بالفعل مشتركة وإلى أقصى حد. وهذه هي النتيجة التي خلص إليها جوناثان كلر من دراسة"البنيوي" جان بياجيه J.Piaget، والتى تظهر بأن كل علوم الرياضيات والمنطق والفيزياء والأحياء، وكل العلوم الاجتماعية، كانت دائما تهتم بالبنية، ومن ثمّ فقد كانت البنيوية تمارسُ حتى من قبل ظهور ليفي شتراوس.([3]) وهذا يؤكد أن البنيوية توجه منهجي يستخدم في بحثه طرائق التقصي المستعملة في الرياضيات والفيزياء والعلوم الطبيعية الأخرى، ويركز على وصف الحالة الآنية للأشياء.([4]).

في تعريف البنية:

---

1 - (انظر: عبدالله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، ص10).

2- (انظر: أديث كيرزويل، عصر البنيوية من ليفي شتروس إلى فوكو، ص 12).

1 - جواناثان كلر، السابق ص21

2- الزواوي بغورة، المنهج البنيوي، بحث في الأصول والمبادىء والتطبيقات، الجزائر، دار الهدى 2007م، ص .13

ثمة دلالات واسعة لكلمة " بنية " قد تشمل كل شكل من أشكال الانتظام يمكن إدراكه بالفكر. ففي الرياضيات مثلاً يرتبط مفهوم البنية بمفهوم الشكل، هذا الشكل الذي هو عبارة عن تنظيم منطقي، يتم إدراكه عن طريق العقل أو الفكر. ولعل من بين المفاهيم الأساسية التي انبثقت منها البنية مفهوم المجموعة، وهي نظرية تعنى أساساً بالتأليف بين الأعداد، وهي تنطلق من ثلاثة حدود أولية للمعرفة هي:المجموعة، العنصر، علاقة الانتماء، وبهذا الاعتبار فإن المجموعة هي: "جملة من العناصر تربطها رابطة ما، رابطة هي عبارة عن خاصية مشتركة بين العناصر".([1])

لقد وصفت البنية بأنها "نظام، أو نسق من المعقولية"، وقيل إنها "وضع لنظام رمزي مستقل عن نظام الواقع ونظام الخيال وأعمق منهما في آن، وهو النظام الرّمزي". وتاريخياً نجد أن كلمة البنية انبثقت عن كلمة مماثلة لها هي كلمة الشكل، سواء في علم النفس "الجشطالت*" أو في النقد الأدبي عند "الشكلانيين الرّوس". يقول ليفي شتراوس: " إنني أؤكد على أن البنيوية الحديثة، ومن ضمنها اللسانيات البنيوية، ما هي إلاّ امتداد للشكلانيين الروس ".([2])

وبهذا تكون البنيوية تتويجاً لجهود الحركات النقدية التي سبقتها كالشكلانية الروسية، والنقد الجديد، من حيث استمرارها في رفض المقاربات الاجتماعية والنفسية والتاريخية. ويعتقد أحد الدارسين أن مدرسة براغ Prague school تمثل حلقة اتصال واضحة بين الشكلانية الروسية والبنيوية.([3])

---

3 - الزواوي بغورة، المنهج البنيوي، ص19.

* تعد مدرسة علم النفس الجشطالت Gestalt أحد الروافد الأساسية للبنيوية على المستوى المنهجي، وذلك بتركيزها على مفهوم إدراك الكل ورفض كل نزعة ذرية. ظهرت المدرسة سنة 1912، بجامعة فرانكفورت، ومعنى الكلمة يفيد الشكل أو الصورة أو الصيغة.

1- انظر: الزواوي بغورة، البنيوية منهج أم محتوى، عالم الفكر، م30، إبريل / يونيو، 2002، ص 44 – 45.

2 - انظر: محمد عناني، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، ص 76.

سمات البنية:

وتتمثل سمات البنية وخصائصها بالشمولية والتحوّل وذاتية الانضباط أو الانضباط الداخلي. وتعني الشمولية اتساق البنية وتناسقها داخلياً، بحيث تتسم بالكمال الذاتي، فهي ليست مجرد وحدات مستقلة جمعت قسراً وتعسفاً، بل هي أجزاء تتبع أنظمة داخلية من شأنها أن تحدد طبيعة الأجزاء وطبيعة اكتمال البنية ذاتها. وهكذا تضفي هذه القوانين على البنية خصائص أشمل وأعم من خصائص الأجزاء التي تتكون منها البنية. كما أن هذه الأجزاء تكتسب طبيعتها وخصائصها وبالتالي قيمتها من كونها داخل هذه البنية وليس من كونها تنطوي على هذه الخصائص قبل دخولها في البنية وعلاقاتها.

أما التحوّل فيعنى أن البنية ليست وجوداً قارّاً ثابتاً، وإنما هي متحركة وفُق قوانين تقوم بتحويل البنية ذاتها إلى بنية فاعلة (إيجابية) تسهم بدورها في التكوين وفي البناء وفي تحديد القوانين ذاتها. وهذا يعني أن البنية تعمل بوصفها تؤثر في تكوين ما بداخلها من مادّة جديدة مثلما تتأثر بوضعها أو مكانها الجديد، فإذا كانت اللغة على سبيل المثال بوصفها نظاماً تتصف بمحدودية القوانين والقواعد، فإن الفعل الحقيقي الذي يقوم به متكلم اللغة غير محدود. وهذا هو الفارق المهم بين اللغة والكلام كما سيتضح لاحقاً. أما ذاتية الانضباط أو الانضباط الداخلي فيتعلق بكون البنية لا تعتمد على مرجع خارجها لتبرير أو تعليل عملياتها وإجراءاتها

1- انظر: الرويلي والبازعي، دليل الناقد الأدبي، ص ص 36- 37.

التحويلية. بمعنى أن اللغة لا تبني تكويناتها ووحداتها من خلال رجوعها إلى أنماط " الحقيقة " الخارجية، بل من خلال أنظمتها الداخلية الكاملة.([1])

تعد البنيويّة منهجاً وصفياً يرى في العمل الأدبيّ نصاً مغلقاً على نفسه، له نظامه الدّاخلي الذي يكسبُهُ وحدته. وهو نظام لا يكمن في ترتيب عناصر النّص، وإنما يكمن في تلك الشبكة من العلاقات التي تنشأ بين كلماته وتنتظم بنيته. من هنا، ركزت البنيوية جُلَّ اهتمامها على بنية العمل الأدبي، تلك البنية التي تكشف عن نظامه من خلال تحليله تحليلاً داخلياً، مؤكدة أهمية العلاقات الدّاخلية والنسق الكامن في كل معرفة علمية.

لقد تجاوزت البنيوية الطريقة التقليدية في النظر إلى العالم والأشياء من خلال محور **الذات والموضوع**، أو **الذات والوجود**، أو **الإنسان والتاريخ**، كما نبذت طريقة النظر إلى النظام الكلي نظرة جزئية أو مادية، معلنةً أولويـة **(النسق)** أو**(البنية)** على العناصر. وطوّرت بالمقابل مجموعة من الثنائيات التي شاعت لدى دي سوسير مثل: ثنائية التزامن والتعاقب، والدال والمدلول، واللغة والكلام، والحضور والغياب 00 الخ. ولعلَّ الرّوح العلمية التي لازمت البنيوية قد منحتها القدرة على تحقيق نقلة نوعية ليس في مجال الأدب وحسب، وإنما في مجال الفكر والمعرفة الإنسانيّة، بما غيّر من مسار الفكر والفلسفة والأنثروبولوجيا والأسطورة وغيرها من العلوم الإنسانية. ولعل استعراضاً سريعاً لجملة أعلامها تطلعنا على ذلك التعدد في المصادر الثقافية والمعرفية التي أسهمت في رفد البنيوية والمد في أبعادها. فأعلام البنيوية منهم من برزفي الفلسفة وعلم النفس مثل جاك لاكان، ومنهم من برز في الأنثروبولوجيا مثل كلود ليفي شتراوس، ومنهم من برز في علوم اللسان والنقد الأدبي مثل رومان ياكبسون، ومنهم من برز في النقد الأدبي مثل رولان بارت، وهكذا دواليك.

مفاهيم بنيوية:

وسنقف عند أهم المبادئ أو المفاهيم التي أشاعتها البنيوية وكان لها حضورها على المستوى النقدي التطبيقي، ومن أبرزها:

1) اللغة والكلام Langue, Parole

لقد نهض المشروع البنيوي مرتكزاً على علم اللغة الحديث ومنطلقاً من تمييز دي سوسير بين اللغة والكلام. فاللغة نظام ومؤسسة ومجموعة من القواعد والمعايير التواصلية، بينما يشتمل الكلام على التجليات الفعلية للنظام في فعلي النظام والكتابة، ومن اليسير الخلط بين النظام وتجلياته.([1])

إن الفصل بين اللغة والكلام ليس إلا فصلاً لغايات الدراسة العلميـــة، ولكن العلاقة بينهما تمثل علاقة الكل بالجزء، فاللغة هي الكل والكلام هو الجزء 00 واللغة عنده نظام اجتماعي مستقل عن الفرد ولا شعوري، إذ هي تمثل مجموعة القوانين والقواعد العامّة التي تتحكم في إنتاج الكلام، وهي تمثل السلطة التجريدية المتعالية التي يستمد منها الكلام اختياراته الفعلية. أما الكلام فهو التطبيق الفعلي لهذه القوانين والقواعد العامة والمستوى الفردي المشخّص منها، ولذلك فالكلام يتنوع بتنوع الأفراد.(2)

2) نظام العلاقات Relations system

أمّا المبدأ الثاني لعلم اللغة الذي استند إليه البنيويون فهو أن اللغة نظام من العلاقات والتعارضات التي يجب أن تتحدّد عناصرها على أساس شكلي وتخالفي. ولعل أهم الدروس في الثورة "الفونولوجية " بالنسبة لليفي شتراوس، هو رفضه التعامل مع العناصر باعتبارها كيانات مستقلة، وتركيزه بدلاً من ذلك على العلاقات بين هذه العناصر. فالوحدات ليست كيانات مستقلة بذاتها، وإنّما هي عُقَدُ تلتقي عندها

1- ينظر: كلر، الشعرية البنيوية، ص 26.

2- معرفة الآخر، ص 44.

سلسلة من الاختلافات، تماماً كالنقطة الرّياضية التي ليس لها مضمون في حد ذاتها، وإنما يتحدّد مضمونها على ضوء علاقتها بغيرها من النقاط.(1)

إنّ فكرة الهوية العلائقية تمثل أهمية فائقة بالنسبة للتحليل البنيوي لجميع أنواع الظواهر الاجتماعية والثقافية. وتتجلّى أهمية هذا المبدأ أيضاً في أنه يمثل قطيعة مع مبدأ الهوية التاريخية. فاللغة، وفق ذلك، نظام من الوحدات المتداخلة العلاقات، وقيمة هذه الوحدات وهويتها، تتحدّد طبقاً لموضعها في النظام، وليس طبقاً لتاريخها.([2])

ومن هنا برزت علاقة البنيوية بالعلوم الطبيعية كالرياضيات والفيزياء والبيولوجيا. فالرياضيات تقوم بدراسة العلاقة، وأهم ما يميز البنيوية هو قولها بالعلاقة بدل الكينونة. يقول غارودي "وبالفعل إن المقولة الأساسية في المنظور البنيوي ليست هي مقولة الكينونة، بل مقولة العلاقة. والأطروحة المركزية للبنيوية هي توكيد أسبقية العلاقة على الكينونة، وأولوية الكل على الأجزاء. فالعنصر لا معنى له ولا قوام إلا بعقدة العلاقات المكونة له. ولا سبيل إلى تعريف الوحدات إلا بعلاقاتها. فهي أشكال لا جواهر".([3]) أما في الفيزياء فترتبط علاقة البنيوية بالفيزياء في مفهوم السببية خاصة، وذلك إذا علمنا أن الشرط الأساسي لمفهوم البنية، هو أن يتم استنتاجها عقلياً، فهِي إذن ذات طبيعة عقلية. أما البيولوجيا فهي باهتمامها بالعضو الحي تهتم كثيراً بقضية الضبط الذاتي، وهذا من المميزات الأساسية للبنية، باعتبارها تقوم بضبط عناصرها بشكل ذاتي كما أوضح جان بياجيه.([4])

3) التزامن والتعاقب: **Synchronic and diachronic**

1- كلر، ص 28 0- 29.

2 - كلر، ص 30.

3 - روجية غارودي، فلسفة موت الإنسان، ص 13.

4- البنيوية، ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، 1971 ص 89.

ومن الثنائيات الأخرى التي طرحها دي سوسير وطوّرها البنيويون ثنائية (التزامن) و (التعاقب). فالتزامن هو زمن حركة العناصر فيما بينها في زمن واحد هو زمن نظامها داخل البنية. أما التعاقب فيمثل زمن تخلخل البنية أو زمن تهدّم العنصر الذي يعبر عنه أحياناً بانفتاح البنية على الزمن. فدراسة لغة ما في نظامها الثابت في لحظة زمنية معينة يندرج تحت التزامن،وبهذا تكون الدراسة التزامنية دراسة وصفية وثابتة ومستقلة عن جميع الظواهر والمتغيرات. أما دراسة المتغيرات المتحققة في اللغة ومتابعتها خلال الزمن فيندرج تحت التعاقب وبهذا تكون الدراسة التعاقبية دراسة تاريخية. وبعبارة أخرى فإن (التزامن) هو الدراسة في فترة من الزمن يكون فيها المجموع الكلي للتغيرات الحاصلة ضئيلاً جداً ينحصر في الحدود الدنيا، أما (التعاقب) فهو دراسة العلائق بين عناصر متعاقبة يحل فيها كل عنصر محل العنصر الآخر بمرور الزمن. ولو أردنا ترجمة هذين المفهومين إلى لغة النقد لقلنا إن ثمة نوعين من أنواع العلاقات التوزيعية:

أ. العلاقات التركيبية (التتابعية)Syntagmatic

وتتعلق بإمكانية التأليف، وهي تعني دخول وحدتين في علاقة ذات سمة تبادلية أو غير تبادلية، تنافرية أو غير تنافرية.

ب – العلاقات الاستبدالية Paradigmatic

وهي العلاقات التي تحدد إمكانية الاستبدال، والتي تنطوي على أهمية خاصّة في تحليل النظام. إنَّ معنى أي وحدة يعتمد على الاختلافات بينها وبين وحدات أخرى كان من الممكن أن تحل محلها في إحدى المتتاليات.([1])

4) الحضور والغياب: Presence and absence

1- كلر، السابق، ص31.

إذا كان الدال هو الصورة الصوتية للمدلول أو للتصّور الذهني، فإن المدلول هو الجانب الذهني للدال(للصورة الصوتية). أما العلاقة فهي اتحاد الصورة الصوتية مع التصّور الذهني أو هي الكل المتآلف من دال ومدلول. وعلى الرغم من أن العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية إلا ان اتحادهما يؤلف بنية الدلالة، وكأن الدلالة هي علاقة تتحقق من تآلف الدال والمدلول. وقد ظهر التطوير الأمثل لثنائية الدال والمدلول لدى دي سوسير فيما سمي بعلائق الحضور والغياب. وقد مثلتها جهود البنيويين في البحث الدلالي عن ظاهر النّص وباطنه، بَلْهَ قراءة النصوص في مستوياتها الأفقية والعمودية، أو في نسقها الظاهري وعلاقاتها العميقة. وقد شهد مفهوم الدال والمدلول دفعة جديدة على يدي كل من الناقد رولان بارث R.Barthes والفيلسوف والناقد النفسي جاك لا كان J.Lacan اللذين رفضا فكرة وجود ارتباط ثابت بين الدال والمدلول، وذهبا إلى أن الإشارات (تعوم) سابحة لتغري المدلولات إليها لتنبثق معها وتصبح جميعاً (دوالاً) أخرى ثانوية متضاعفة لتجلب إليها مدلولات مركّبة. وهذا حرّر الكلمة وأطلق عنانها لتكون (إشارة حرّة)، وهي تمثل حالة (حضور) في حين يمثل المدلول (حالة غياب) لأنه يعتمد على ذهن المتلقي لإحضاره إلى دنيا الإشارة. ([1])

وعلامات التأليف تتحرّك (أفقيا) وتعتمد على التجاور بين الوحدات المؤلفة. وقد تكون الصلة بين هذه الوحدات صلة تآلف تبادلية أو صلة تنافر، مما يجعل التأليف ممكنا أو غير ممكن. وهذه علاقات (حضور) لأنها علاقات تأليف واضحة في سياقها وسط الجملة. أما (الاختيار) فهي علاقات غياب، وهي ذات طبيعة (إيحائية) تقوم على إمكانية الاستبدال على محور عمودي.([2])

---

1 - (Scholes,R: Semiotecs and Interpretation, Yale univ. press,New Haven, 1974,p.147).

2 - See: Barthes, R: Elements of Semiology, (tran.by A. Lavers and C. Smith) Hill and wary., New York, 1983,p.58.

وإذا كان المدلول يمثل حالة (غياب)، فإن إحضاره إلى عالم الإشارة يحتاج إلى قارىء ثقف يستطيع تأسيس العلاقة الجدلية بين الدال والمدلول لإحضار الدلالة، وذلك كله يعتمد على الوجود اللفظي الذي يؤسس قيمة الكلمة وخطورتها، ويجعل الكلمة ذات قيمة ثنائية: حضور وغياب، وجود ونقص.(1)

اتجاهات البنيوية:

انبثق عن البنيوية اتجاهات وتيارات بنيوية، كالبنيوية الشكلانية، والبنيوية التكوينية، والبنيوية الآنثروبولوجية، إذا جاز التعبير، التي برزت على يد فلاديمبر بروب V.Propp في تحليل الحكاية الخرافية (الشفاهية) تحليلاً موضوعياً.

ويتضح لدى دارس المناهج النقدية أن البنيوية كانت مكملة لجهود الحركات النقدية السابقة، كالمدرسة الشكلانية، والنقد الجديد، والمدارس اللغوية السابقة، وتطويراً للشكلانية من حيث تركيزها على دراسة البنية بوصفها نظاماً مكتفياً بذاته، متخذة من النموذج اللغوي نموذجاً مطلقاً وصالحاً للتعميم على سائر الأنشطة والمعارف. ويُعتقد أن نسب البنيوية يضرب عروقه في الشكلانية الروسية، وبنيوية دائرة براغ، وأنثروبولوجية ليفي شتراوس، وتتأسس ممارستها النقدية مع رولان بارت، وتزفتيان تودوروف، وجيرار جينيت، ورومان ياكبسون. (2) وهؤلاء نهضوا بتطوير المشروع البنيوي نقدياً.

أما البنيوية التكوينية " أو التوليديّة Genetic Structuralism فقد نشأت استجابة لسعي بعض المفكرين والنقاد الماركسيين وعلى رأسهم لوسيان غولدمان L.Goldman للتوفيق بين طروحات البنيوية، في صيغتها الشكلانية، وأسس

3- انظر: عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير، جدّة، النادي الأدبي والثقافي، 1985، ص 46.

2) انظر: الرويلي والبازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 37، وصالح هويدي، السابق، ص 111، وصلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، 1997م، ص ص 83 – 84.

الفكر الماركسي الجدلي الذي يركز على التفسير المادي الواقعي للفكر والثقافة عموماً، وهو سعي لتجاوز مفهوم البنية المغلقة للنص، ومحاولة لربطه بسياقه الاجتماعي، من خلال تأكيد العلاقة الجدلية بين خارج النص وداخله. وتنطلق البنيوية التكوينية من فرضية تقول إن كل سلوك بشري هو محاولة لتقديم جواب دلالي على موقف معين. وغايتها خلق توازن بين الذات الفاعلة وبين موضوع الفعل أي العالم المكتنف بها. هذا الاتجاه نحو التوازن يحافظ دائماً على طابعه المتبدل والمؤقت، بحيث أن كل توازن مقبول نوعاً ما بين البنيات الذهنيّة للذات والعالم الخارجي، يهدفُ إلى موقف يغير أثناءَه، سلوك البشر العالم، وأن هذا التغير يجعل التوازن كُلاً كافياً، ويولد نزوعاً نحو توازن جديد، سوف يتم تجاوزه هو أيضاً.([1])

ولعل ذلك يوضح الرؤية التي تحكم طروحات جولدمان من حيث إيمانه بدينامية التغيير الذي يطرأ على الأفراد والبنى. وهو إدراك مهم لتفسير علاقة الأفراد المبدعين بالثقافة، ومنها الأدب من حيث التأثر والتأثير. ولأن الناس كائنات اجتماعية فإنهم محكومون بتقسيمات عقلية قبلية تأخذ لديهم هيئة " رؤية للعالم " لم يكن لهم دور في إيجادها. وهذه الرؤية للعالم محكومة هي الأخرى بالفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها الأفراد.([2])

وهكذا فالمنهج البنيوي التكويني يبتدئ بالبحث عن البنية الدّالة وينتهي بما يسّمى بتفسير النّص، أي وضعه ضمن ما يسميه جولد مان بالبنية الضامة التي هي البنية الاجتماعية.

نقد البنيوية:

1- (محمد نديم خشفة، تأصيل النّص، حلب، مركز الإنماء الحضاري، 1997م، ص 57 – 58).

2- (الرويلي والبازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 43).

لم تسلم البنيوية من النقد فكان أن وجه إليها أنها اعتسفت تطبيق نموذج لغوي قبلي مستجلب من ميدان اللغة وقامت بتطبيقه على حقل آخر أصبح المنهج النقدى معه أسيراً لهذا النموذج اللغوي المعد سلفاً. ومما وجه للمنهج البنيوى أنه منهج تعميمي يعجز عن إبراز خصوصيات الأدب والإبداع، ويمحو الطابع الفردي لها. كما أخذ عليه أنه منهج يشل فاعلية المبدع والناقد ويجعلهما خاضعين لمشيئة جبرية صارمة ومحددة سلفاً مما يؤدي إلى تشابه تحليلاته. ولعل من أبرز من نقد البنيوية وتناقضاتها الفيلسوفان الفرنسيان جان بياجيه وروجيه غارودي.

البنيوية في النقد العربي الحديث:

تلقف النقاد العرب المحدثون البنيوية مثلما تلقفوا غيرها من الاتجاهات والمناهج النقدية في منتصف السبعينيات، حيث اتضح الاهتمام بها من خلال بعض الترجمات، وعدد من الدراسات النقدية لكل من خالدة سعيد، ويمنى العيد، وكمال أبي ديب، ومحمد برادة، ومحمد بنيس، وسعيد علوش، وجابر عصفور، وسيزا قاسم، وحميد لحمداني، وسعيد يقطين، وغيرهم.

ويعد كمال أبو ديب واحداً من رواد البنيوية في النقد العربي الحديث الذين أصّلوا لها وقاموا بتطبيقها على الشعر العربي في كتابيه: " جدلية الخفاء والتجلي - دراسات بنيوية في الشعر، 1981م "، و" الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، 1986م ". ويصرّح أبو ديب في بداية كتابه الضخم أن دراسته تلك توظف منظوراً يسهم في تشكيله عدة تيارات منها: التحليل البنيوي للأسطورة كما هي عند ليفي شتراوس في " الأنثروبولوجيا البنيوية "، والتحليل الشكلي للحكاية كما هي عند فلاديمير بروب، ومناهج تحليل الأدب المتشكلة في إطار معطيات التحليل اللغوي والدراسات اللسانية والسيميائية، والمنهج البنيوي التكويني النابع من معطيات الفكر الماركسي عند لوسيان غولدمان. ولعل توجها بهذا الحجم لمجموعة من المناهج قد تلتقي في أشياء وتتدابر في أشياء أمرٌ يبدو غاية في الصعوبة. فثمة بنيوية

شتراوس وشكلانية بروب، وتكوينية غولدمان ذات الأصول الماركسية، وسيميائية بيرس أو دي سوسير، وهي حقول معرفية كبيرة ومتعددة المشارب الفلسفية والمعرفية. وذلك لا ينكر الجهد النقدي الضخم لكمال أبي ديب وبخاصة في المنحى الإجرائي الذي يكشف عن ثقافة نقدية وشعرية وإبداعية لا يشك فيها، تنتمي إلى قراءاته الأولى في التراث وتضرب بجذورها في النقد العربي الذي توجه بقراءته لنظرية النظم عند الجرجاني. ونظراً لضخامة هذا العمل يبدو من الشائك مناقشته مناقشة نقدية في مثل هذا الحيّز، ولكن لا بد من الإشارة إلى أن كمال أبا ديب جسّد في دراساته البنيوية رؤيته في توظيف المنهج البنيوي، وهي رؤية تأتلف من معطيات نقدية تضرب جذورها في التراث العربي نقده وشعره، وتمر عبر فهمه وذوقه المدرّب، وتمتد إلى معطيات ثقافية شتى ليس أهمها البنيوية. وقد أبرز في تحليلاته ثنائية التناقضات والتعارضات من مثل: السكون/ الحركة / الحياة / الموت / الجدب/ الخصب / الظلام / النور.. إلخ، وهي الثنائيات التي أصل لها دي سوسير في علم اللغة مضافاً إليها لمسات الناقد المدرّب والممنهج، والذي يتجاوز المنهج أحياناً بسببٍ من قدرات خاصة.*

ولعلَّ أهمية مثل هذا المنهج البنيوي أو غيره من مناهج النقد العالمي تكمن في التطبيق والممارسة التي أغنت النقد العربي ورفدته باستراتيجيات قرائية مهمة، فالمناهج النقدية قد تكون معدودة ولكن الاستراتيجيات التي فتقتها لا تحصى، وهذا هو الجانب الأكثر أهمية لدارس النظرية النقدية، وهذا ما نجح فيه بعض النقاد العرب المحدثين.

---

* ثمة تحفظات كثيرة لنا على بنيوية أبي ديب من مثل التناقض بين التنظير والتطبيق بل والتناقض مع ما يقتضيه هذا المنهج من قراءة للمستويات العميقة في النص، بيد أنها تحفظات تقع في إطار اختلاف الرؤى ولا تقلّل من أهمية عمله ناقدا وباحثا ورائدا من رواد هذا المنهج في النقد العربي الحديث.

خلاصات واستنتاجات

1- يتضح أن هذه المناهج استند كل منها إلى خلفية فكرية أوفلسفية، فالنقد الجديد استند إلى المثالية مثلاً، والنقد الاجتماعي استند إلى الماركسية، والنقد التاريخي إلى علم التاريخ، والنقد النفسي ارتكز على علم النفس وكشوفات فرويد، والبنيوية استندت إلى علم اللغة أو أنموذج دي سوسير اللغوي، والسيميائية اعتمدت اللغة بوصفها نظاماً إشارياً، فالأدب لديها شفرة أو عرف أو مجموعة سنن.

2- إن هذه المناهج لم يلغِ أحد منها الآخر ولم ينفه نفياً تامّاً، وهذه المناهج قد يشكل أحدها انقلاباً في المفاهيم ولكنه ليس الانقلاب الذي يطيح بكل المفاهيم السابقة، وإنّما قد يلتقي معها في شيء أو يبقي على شيء منها، ويطوّر أشياء، فمثلاً النقد الجديد تزامن والنقد الشكلاني وكلاهما ركّز على النص. وكذلك البنيوية والتفكيكية والسيميائية كل منها اعتمدت على علم اللغة، ولكن لكل واحدة منها طريقة في تناول المعنى أو البحث عن الدلالة فالبنيوية مثلاً فتحت الطريق لدراسة كيفية هددت الدلالة وليس ماهية الدلالة، بينما ركزّ التفكيك على مقولة الاختلاف ونقض التمركز حول العقل، واستحالة تحديد المعنى وتطورات أو تحولاته المستمدة. وهذا يدلّ دلالة واضحة على أنّ التطور النقدي عمل تراكمي ومشروع، ومشروعيته أصلاً تكمن في كونه عملاً ثقافياً وفكرياً تراكمياً وتكاملياً. فشتراوس وبارت وغيرهما يقدمون تفسيراتهم ويتركون الطريق مفتوحاً لتفسيرات أخرى.

3- المرجعية قد تكون خارجية فكرية أو فلسفية، وقد ترتبط بالسياق الخاص للمبدع نفسه أو بالسياق العام (الثقافي، الفكري، الديني، الاجتماعي...).

4- العمل الأدبي ثمرة لالتقاء الذات بالموضوع، وهذا يدلّ على وجود علاقة ما بين العمل الفني والواقع الموضوعي.

5- أشاع النقاد الجدد هذه المصطلحات (أدبية الأدب، القراءة الفاحصة، النصّ الأدبي بدء المقاربة ومنتهاها، التوتر، النسيج، التضاد، البنية الداخلية، وحدة التجربة، السخرية، المفارقة...)، وكلّها مصطلحات تقع في دائرة البحث عن أسلوبية الأدب وطبيعته التركيبية.

6- النقد الشكلاني والنقد الجديد كلاهما نقد نصّيّ هذا من خلال دعوة الشكليين إلى تطبيق مجموعة شعارات منها " العناية بالشكل في الشعر "، " الشعر غائيته ذاتية "، " الشعر لغة ما بعد العقلي Le Zaum " يقصدون بها لغة ما بعد العقلي، الدال الخالص، شعر الأصوات والأحرف ما دون الكلمات. ([1]) وكذلك دعا النقاد الجدد إلى مفهوم (القراءة الفاحصة) و (القراءة الجيدة) للنّص، وتعميقهم مبدأ (أدبية الأدب).

---

1 - انظر: نقد النقد، ص.25

البنيوية
أهم المصادر والمراجع

1 -Levi, Strauss,Claude,Structural Anthropology,Trans. Claire Jacobson and Brooke Grand fest Schoeps. New York: Basic Books, 1963.

2 -Piaget, Jean, Structuralism, Trans. Chaninah Maschler,London:Routledge and Kegan paul,1971.

3 -Scholes,Robert, Structuralism in Literature: An Introduction, New Haven, Yale **UP**, 1974.

1. أديث كيرزويل، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، الدار البيضاء، دارعيون، 1996 م، ص 12.

2. ترنس هوكز، البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطة، بغـــداد، 1986 م.

3. جان بياجيه، البنيوية، ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري، بيروت، 1971م

4. جمال شحيد، في البنيوية التكوينية دراسة منهج لوسيان غولدمان، بيروت، دار ابن رشد، 1982 م.

5. روبرت شولز، البنيوية في الأدب، ترجمة حنا عبود، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1984م.

6. روجيه غارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1979م.

7. الزواوي بغورة، المنهج البنيوي بحث في الأصول والمبادىء والتطبيقات، الجزائر، دار الهدى، ط1، 2001م.

8. عمر أوكان، لذّة النّص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، المغرب، 1991م

9. فؤاد أبو منصور، النقد البنيوى الحديث بين لبنان وأوروبا ، بيروت، 1985م.

10. كلود ليفي شتراوس، الانثروبولوجيا البنيوية، ترجمة مصطفى صالح، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1977.

11. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلّي: دراسات بنيوية في الشعر، بيروت، دار العلم للملايين، 1981 م.

12. محمد نديم خشفة، تأصيل النص: المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان، حلب، مركز الإنماء الحضاري، 1997 م.

الباب الرابع

نظريات القراءة
(مشروع ما بعد الحداثة)

ليس التفكيك Deconstruction منهجاً ([1])، كما أنه ليس نظرية عن الأدب ([2])، ولكنه استراتيجية في القراءة: قراءة الخطابات الفلسفية والأدبية والنقدية، من خلال التموضع في داخل الخطابات، وتقويضها من داخلها، من خلال توجيه الأسئلة وطرحها عليها من الداخل. وإذا ما علمنا أنه ما من نظرية نقدية إلا وبنيت على خلفيّة فلسفيّة وفكريّة؛ فالنقد المضموني، مثلاً، بني على الفلسفة الماركسية، والنقد الشكلي استند إلى الوضعية المنطقية، فإن من حقنا أن نتساءل عن الجذور الفلسفية التى بنيت عليها استراتيجية التفكيك، على الرغم من اعتراف منظر التفكيك الأول جاك ديريدا Jaques Derrida، بأن التفكيك ليس منهجاً.

وقد يبدو مصطلح التفكيكية Deconstruction مضلّلاً في دلالته المباشرة، حتى إن دريدا نفسه شكا من ترجمته إلى اللغات الأخرى، إلا أنه ثرّ في دلالته الفكرية، لأنه يدل في مستواه الدلالي العميق على تفكيك الخطابات والنظم الفكرية، وإعادة قراءتها بحسب عناصرها، والاستغراق فيها وصولاً إلى الإلمام بالبؤر الأساسية المطمورة فيها([3]). وتسعى التفكيكية إلى تعويم المدلول المقترن بنمط ما من القراءة واستحضار المغيب بحثاً عن تخصيب مستمر للمدلول على وفق تعدّد قراءات الدال، مما يفضي إلى متوالية لا نهائية من الدلالات. ومثلما أكّد الناقد التفكيكي الأمريكي بول دي مان Paul de man على انتهاء عصر تسلط العمل الأدبي، وبدْء عصر جديد هو عصر سلطة القارىء، فقد نظرت التفكيكية إلى

1- جاك ديريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، تقديم محمد علال سينا، دار توبقال للنشر، 1988م، ص.61

2- انظر: خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، 1992م، ص.147

3- عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1990م، ص.114

الخطاب بوصفه نظاماً غير منجز إلا في مستواه الملفوظ، أي في التمظهر الخطي الذي قوامه الدوال، لتعني بذلك أن الخطاب يُنتج باستمرار ولا يتوقف بموت كاتبه. ولهذا دعت التفكيكية إلى الكتابة بدل الكلام، لانطواء الأولى على صيرورة البقاء بغياب المنتج الأول، في حين يتعذر ذلك بالنسبة للكلام، إلا في نطاق محدود جداً. لقد خلص ديريدا بعد دراسته التفكيكية لمحاورة أفلاطون في " فيدروس" إلى أنه إذا كان الكلام إطاراً للحضور والهوية والوحدة والبداهة، فإن الكتابة إطار للغياب والاختلاف والتعدد والتباين.

التفكيكية: خلفية فلسفية:

لقد تأسست استراتيجية التفكيك على رفض الميتافيزيقيا الغربية، التى هي في نظر ديريدا أيديولوجيا المجموعة العرقية الغربية، قَصدَ تقويض التصوّر الذهني الذي أرسته الفلسفة الغربية، والقائم على تكريس المقابلات الثنائية، مثل: (الكلام/ الكتابة، والحضور / الغياب، والواقع / الحلم، والخير / الشر، وغيرها)، ومن ثم اجتراح مفاهيم ثورية جديدة مثل: (الاختلاف) Difference، الذي يعني المغايرة والتأجيل، ونقض (التمركز حول العقل) Logocentrism.

إن تفكيك العقل لدى ديريدا لا يعني " اللاعقل " أو " اللاعقلانية "، وإنما يعني إقامة فكر متطور يقوم على محاولة رفض الميتافيزيقيا الغربية (ميتافيزيقيا الحضور) التي رسمت الفكر الغربي طويلاً، والتي يشكل التعبير الأكثر صرامة عنها النظام الفلسفي ولا سيما نظام هيجل في ميله إلى منهج الأولوية للمضمون المحدد بصورة كلية على أنه مجموع المدلولات، ونظام دي سوسير اللغوي القائم على تكريس الثنائيات مثل الكلام / الكتابة، الحضور / الغياب، الصوت / الصمت، الواقع / الحلم... إلخ. ومن هنا نفهم أن منهج التفكيك انفتح على الأسئلة الملقاة على العقل لكشف تناقض الميتافيزيقيا الغربية وهدمها هدماً ممنهجاً قصد تفكيك

الفكر النقدي للتراث الفلسفي الممأسس، ورغبته في طرح سيطرة المفهوم والمفهمة للنقاش. ([1])

وقد استخدم ديريدا بعض الاستراتيجيات الهيغلية ليهدم بشكل أفضل نظام الفيلسوف الألماني الماورائي، وتقويض التصور الذهني الذي أرسته الفلسفة الغربية، والتي ظل الغرب خاضعاً لها ردحاً من الزمن على أنها حقيقة مطلقة بدءاً من أرسطو ومروراً بديكارت وكانط وهيجل وانتهاء بماركس ونيتشة وفرويد. ولقد كان موقف ديريدا حيال مفكرين مهمين مثل جورج ويلهلم وفريدريش هيجل (1770-1831م) أو مارتن هايدغر (1889- 1976م) موقفا جامعاً للنقيضين للغاية، بمقدار ما يرتبط الفيلسوف الفرنسي مجدداً مع بعض إيضاحات هذين المؤلفين بهدف هدم أسس نظاميهما. إنه تطوير لما يسميه "استراتيجية عامة، نظرية ومنهجية، للتفكيكية الفلسفية " عبر استخدام بعض المفاهيم والحجج المثالية من أجل كشف طابعها المتناقض، الشكاك ". ([2])

ولعل السؤال الأكثر حضورا في فلسفة علم الجمال أو في مفهمة علم الجمال هو: هل للفن معادل مفهومي، أي هل يمكن تفسير الفن بواسطة مفاهيم ؟

يؤكد كانط على استقلال الفن ويرفض كل محاولة لإخضاعه لأهداف تابعة (أي خارج القوانين التي تسيرها): تعليمية، أو دينية، أو سياسية، أو تجارية.

وتتلخص الأطروحة الكانطية إذن في أن الجمال الطبيعي والفن يثيران الإعجاب من دون مفهوم. وإذن فكل خلق جمالي يتجاوز التصور المفهومي، لكونه لا يشير إلى شيء محدد، ولكون علاقاته بالفكر المفهومي يتحدد موقعها على مستوى الاستذكار، أو كما يقول السيميائيون، على مستوى الدلالة الإيحائية

1- انظر: بيير ف. زيما، التفكيكية دراسة نقدية، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1996م، ص.9

2- بيير ف. زيما، التفكيكية دراسة نقدية، ص ص 9- 10.

connotation. ([1]) وخلافا لكانط الذي يشدد على الطابع الأصلي للجمال الطبيعي وأنه يثير الإعجاب من دون مفهوم، يسعى هيغل للبرهان على تفوق الجمال الفني ويتكلم عن " الطابع الناقص للجمال الطبيعي "، ويعتقد على غرار العقلانيين بإمكانية علم الجمال، كما يرى أن تحديداً مفهوميا للفن (والطبيعة) أمرٌ ممكن وأن العمل الفني الفردي يظهر كشيء في متناول التحليل الفلسفي.([2]) ويأتي ديريدا ليرفض إخضاع الفن للوغومركزية ما: تحليلنفسية، أو ماركسية أو بنيوية ويقف ضد طروحات هيجل والعقلانيين.

أما كون التفكيك ليس منهجاً وهو ما نادى به ديريدا، فهدفه منع احتواء التفكيك أو تدجينه، وبخاصة إذا أدركنا تأكيد مفردة التفكيك على الدلالة الإجرائية أو التقنية. ([3])

إذن فاستراتيجية التفكيك تتأسس بوصفها " طريقة للنظر والمعاينة إلى الخطاب، وهو يقف إلى الجانب الآخر من الطروحات التاريخية والسوسيوولوجية والسيكولوجية والبنيوية الوصفية، هدفه تحرير شغل المخيلة، وافتضاض آفاق بكر أمام العملية الإبداعية ". إنها محاولة لإنشاء استراتيجيـــة

عامة تتفادى المقابلات التى ميّزت الفكر الغربي، بدءاً من أفلاطون ووصولاً إلى دي سوسير، لتقيم في الأفق المغلق لهذه المقابلات استراتيجية بديلة "للقراءة والكتابة"، أو "في مقاربة النصوص". ([3]) وهى من هذه الزاوية ليست حيادية، وإنما هى ثورية، تحاول قلب التضاد الكلاسيكي وإزاحة النظام.([4])

1- بيير زيما، المرجع السابق، ص13.
2- بيير زيما، المرجع نفسه، ص17.
3- معرفة الآخر، ص 61.

1- جاك ديريدا، الاستنطاق والتفكيك، مجلة الكرمل، ع17، 1985م، ص56.
2- وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، بغداد، دار المأمون، 1987م، ص161.

ومن هنا رأى خوسيه ماريّا أن التفكيك لا يمكن أن يفهم على أنه نظرية عن اللغة الأدبية، وإنما يعمل بوصفه طريقة معيّنة لقراءة النصوص، أو بالأحرى، إعادة قراءة خطابات تقلب نظام النقد القائم على فكرة أن أي نص يمتلك نظاماً System لغوياً أساسياً بالنسبة لبنيتـه الخاصة، التى تمتلك وحدة عضوية، أو نواة ذات مدلول قابل للشـرح.([1])

وتلتقي التفكيكية ‌في بعض أهدافها مع أسس نظريات الاستقبال أو التلقي، وبخاصة ‌في مجال تحرير عملية القراءة، وإن يكـن ثمة اختلافات واضحـة فـي فلسفة كل من التفكيك ونظريات الاستقبال. إن التفكيكية، بهذا المعنى، تقف ضد اتجاه الفكر الغربي ‌في (التمركز حول العقل) ؛ أى ضد (التدجين) أو (الاحتواء) عن طريق رفض النسق اللغوي أساساً. وهى بتأكيدها على التعدد والاختلاف، وإلغاء الحضور والتعالي، إنما تهدف إلى تقويض نماذج الحضور، مما يسمح بظهور بدائل حضارية وفكرية وفلسفية تختلف عما أرسته الميتافيزيقيا الغربية. ([2])

التفكيكية: الأصل والجذور:

أما جذورالتفكيكية ‌في النقد المعاصر فتمتد إلى الندوة التى نظمتها جامعة جون هوبكنز JohnsHopkins حول موضوع " اللغات النقدية وعلوم الإنسان" ‌في أكتوبر من العام 1966م، حيث كان هذا التاريخ أول إعلان لميلاد التفكيكية. وقد اشترك ‌في تلك الندوة مجموعة من النقاد والباحثين مثل: رولان بـارت R. Barthes، وتودوروف T. Todorov، ولوسيان جولدمان L. Goldman، وج. لاكان J.Lacan، وجاك ديريدا. وقد شارك ديريدا بمداخلة أرسى فيها أسس التفكيكية، وكان عنوان مداخلته: " البنية والدليل Signo، واللعب Juego ‌في

3- نظرية اللغة الأدبية، ص.147

4- انظر: معرفة الآخر، ص.142

خطاب العلوم الإنسانية "، ثم ضمّنها بعد ذلك كتابه "الكتابة والاختلاف " Writing and Difference.

ويبدو من الأسماء المشاركة في الندوة أنها أوروبية، بل تكاد تكون فرنسية، ومن ثم بدت التفكيكية، في أول أمرها، صدمة أولى في الولايات المتحدة الأمريكية لدى الكثيرين، باستثناء الناقدين الأمريكيين بول دي مان P. de Man، الذي أسهم في الاتجاهين: البنيوي، وما بعد البنيوي (التفكيكي)، وج. هيليس ميلر Hillis Miller الذي قرأ نصوصاً لكثير من الشعراء والروائيين وفق منهج نقدي توخّى فيه الكشف في مركز كل نص عن " تناقض نهائي ". ورأى ميلر أن النقد التفكيكي يسعى إلى إيجاد ذلك العنصر في النظام المدروس الذي هو جوهر التناقض، أي ذلك الخيط في النص الذي يساعد على حله كله، أو ذلك الحجر غير الثابت الذي سيحطم البناء كله. (1) وفي بداية السبعينات بدأت التفكيكية تتغلغل في البيئات النقدية الأدبية، بعد أن طار اسم ديريدا في جامعتي ييل Yale، وجون هوبكنز JohnHopkins، وبنشره كتابيه " الكتابة والاختلاف " La Difference, 1968 " وترجم إلى الإنجليزية بعنوان Writing and Difference و" علم الكتابة "، أو " عن علم الكتابة " De la Grammatologie وترجم إلى الإنجليزية بعنوانof Grammaiolog بدأ يبرز كمنظر حقيقي للتفكيك. وربما لم يحظ النقد التفكيكي في أوروبا بنفس الحظوة التى لقيها عند جماعة ييل، وإن يكن رولان بارت من أكثر النقاد استيعاباً للفرضيات التفكيكية. (2)

ومن النقاد الأوروبيين اللامعين الذين أسهموا في استيراتيجية التفكيك الناقد الفرنسي رولان بارت R.Barthes. ولا يمكن تحديد رولان بارت في إطار واحد ؛ فعدا عن كونه المحامي الصلب عن البنيوية السميولوجية، وعن علم الرواية، وعن

1- م.هـ. برامز، المدارس النقدية الحديثة في معجم المصطلحات الأدبية، ترجمة عبد الله معتصم الدباغ، بغداد، الثقافة الأجنبية، العدد الثالث، 1987م، ص46.

2- نظرية اللغة الأدبية، ص ص 146 –147.

النقد النفسي، فهو يمتلك شخصية عبقرية، وفوضوية حيوية، لم تحدّه القيود الأكاديمية، حتى إنه ليصعب في كثير من الأحيان نسبته إلى منهج واحد، بل ربما بدا مساهماً في كثير من التيارات النقدية المعاصرة. ([1]) وقد كان الغذامي محقّاً حين قال: " إنه لم يحظ أحد بالتربع فوق سنام النظريات النقدية مثلما حظى بارت، لأنه وهب مقدرة خارقة على التحول الدائم، والتطور المستمر حتى حقّق صفة أهم ناقد أوروبي، بل لعلّه جعل ذاته إشارة حرّة، فجعلها دالاً عائماً لا يحدّ بمدلول ". ([2])

وقد كان إسهام رولان بارت في التفكيك سابقاً على مولد الحركة نفسها، التى تنسب بحق إلى ديريدا الذي طرح مفاهيمها وقام بتأصيل استراتيجيتها، فبارت وعلى مدى ربع قرن من الزمن، أسهم في الفكر البنيوي، وفي التنظير النقدي لحقول عديدة، كما أسهم في تطوير مفهوم (الكتابة) تنظيراً وتطبيقاً. فهو في دراساته النقدية النصية مثل: (S/Z) الصادرة في عام 1970م، و (لذة النص) THE PLEASURE OF THE TEXT، الصادر عام 1973، يكشف عن ناقد مبدع ومنظر غير محدود. إنه في الكتاب الأول يقرأ قصة بلزاك الموسومة بـ(ساراسين، Sarrasine) قراءة تفكيكية، فيكتب عن هذه القصة التى لا تعدو عشرين صفحة، كتاباً كاملاً من مائتي صفحة ونيّف. وقد قام بتفكيك هذه القصة فوقع فيها على خمسمائة وإحدى وستين جملة مثّلت وحدات قرائية، محاولاً استنباط دلالاتها الضمنية، وباحثاً عن مجموعة من الشفرات داخل القصة، منها: الشفرات التفسيرية، وشفرات الحدث، والشفرات الثقافية، والشفرات الضمنية، والشفرات الرمزية، وغيرها. ([3])

ولعلّ الصلة بين رولان بارت وديريدا، واشتراك بارت مع مجموعة تل كيل Tel Quel والفضاء النظري أو البيئة النظرية التى جمعتهما، كل هذه مؤشرات على

3- نظرية اللغة الأدبية، 157.

1- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة لنموذج إنساني معاصر، جدة، النادي الأدبي الثقافي، 1985م، ص 64.

2- انظر: الخطيئة والتكفير، ص ص 65- 66.

التبادل الواضح في الأفكار بين بارت وديريدا ليس في مفهوم التفكيك وحده، وإنما في كثير من الطروحات النقدية على الساحة الأوروبية.

وثمة ناقد آخر لا بدّ من الإشارة إليه ونحن نتحدث عن الجذور التاريخية للتفكيكية، ذلك هو الناقد الأمريكي بول دي مان P. De Man الذي أصّل نظرية في القراءة التفكيكية في كتابيه (العمى والبصيرة، Blindness and Insight)، و (أليغورات القراءة، Allegories of Reading). وقد أبرز دور دي مان ونقده التفكيكي جوناثان كلر، في كتاب " في التفكيكية، 1982م". ([1]) أما مجموعة نقاد ييل Yale الذين ظهروا في أمريكا الشمالية، فقد اهتموا، على اختلاف تكويناتهم الفكرية واتجاهاتهم الثقافية، في الثمانينات، بعدد من القضايا النقدية منها: نظرية القراءة، والتفكيك. وقد نشرت معظم آراء هؤلاء النقاد التفكيكيين في كتب مهمة بالإنجليزية. ولعلّ من أبرز النقاد التفكيكيين الأمريكيين الذين أثروا الحركة التفكيكية تنظيراً وتطبيقاً: بول دي مان، وهارولد بلوم H. Bloom، وجيفري هارتمان G. Hartman، وهيليس ميلر H. Miller. ([2])

وعلى كل، فإننا مثلما لا ننكر دور كثير من النقاد ممن أتينا على ذكرهم في الإسهام باستراتيجية التفكيك، كذلك لا نستطيع أن نتغاضى عن القول إن جاك ديريدا هو المنظر الحقيقي الذي أرسى استراتيجية التفكيك، سواء بكتاباته، أو بمقولاته ومفهوماته. ولعلّ أبرز تلك المقولات التى أرساها ديريدا خروجاً على المنهجيات السابقة: الاختلاف، والتمركز حول العقل، وعلم الكتابة.

1- Jonathan culler, On Deconstruction: Theory and Criticism after StructuralismIthaca cornell univ. press, 1982.

2- Christopher Norris, Deconstruction,. Theory and Practice, London: Methuen, 1982.

1) الاختلاف Difference

ويقوم مصطلح (الاختلاف) في فلسفة التفكيك على تعارض الدلالات، فهناك العلامات التى تختلف كل واحدة منها عن الأخرى، وهنا المتوالية المؤجلة من سلسلة العلامات اللانهائية. وهكذا يخرج المصطلح من دلالته المعجمية، ويكتسب دلالة اصطلاحية. فالكلمة بالفرنسية La difference تأتي بمعنى إحالة إلى الآخر وإرجاء، ولكن ديريدا حوّل حرف (e) في المفردة السابقة إلى (a) لتصبح الكلمة هكذا [La differance] مستفيداً في ذلك التحويل من منطق الفرنسية الذي يمنح اللاحقة اللغوية [ance] معنى الفعل وطاقته ؛ أي ما يقابل " المصدر " في العربية، وإذن فالكلمة التى يستخدمها ديريدا تتضمن معنى الإحالة والإرجاء والتأجيل. ([1])

ويعني ديريدا بالاختلاف الإزاحة التى تصبح بوساطتها اللغة أو الشفرة، أو أي نظام مرجعي عام ذي ميزة تاريخية، عبارة عن بنية من الاختلافات. وهذا يعني أن الاختلاف عند ديريدا فعالية حرّة، غير مقيّدة، وهو يوجد في اللغة ليكون أول الشروط لظهور المعنى. ومن خلال مفهوم الاختلاف وعبر لعبة الآثار والاختلافات والإحالات المتبادلة، تنشأ " تفضية " (خلق فضاء) ومسافة وانزياحات وفواصل، حتى داخل عناصر اللغة المتكلمة أو الكلام، وهذا يعني أن ثمة في اللغة " اختلافاً " بالضرورة – أي اختلاف وإرجاء وإزاحة. ([2])

2) التمركز حول العقل Logocentrism

أما التمركز حول العقل فأساسه أن اللغة تمثل بنية من الإحالات اللانهائية، التى يشير فيها كل نص إلى النصوص الأخرى، وكل علامة إلى العلامات الأخرى. ومن هنا وجّه النقد لسوسير على أساس أنه وقع في اتجاه مركزية الكلمة، وأسس الحضور في الكلمة بوصفها نقطة إحالة أصلية. وإذا كان الفاعل الواقعي عند

1- جاك ديريدا، الكتابة والاختلاف، ص 31.

2- المرجع نفسه، ص 33.

سوسير هو المتكلم، فإنه عند ديريدا الكاتب. يقول ديريدا: " إن نظرية النص التى أعمل عليها مع آخرين هي أيضاً إذا شئت مادية. لا أقصد بالمادية حضور المادة، وإنما صمود النص أمام كل محاولة لاحتوائه، والاحتواء هو مثالي دائماً ".([1]) وعلى ذلك فإن نقد مقولة (التمركز حول العقل) يؤكد نفي تعيين الوجود بوصفه حضوراً كما كان شائعاً في الميتافيزيقيا الغربية، والسعي إلى تحطيم تلك المركزية المعينة وجودياً بوصفها حضوراً لا متناهياً. وبتحطيم المركز يتحول كل شيء إلى خطاب وتذوب الدلالة المركزية أو الأصلية المفترضة، وينفتح الخطاب على أفق المستقبل دونما ضوابط مسبقة، وتتحول قوّته، بفعل (الاختلاف) إلى غياب للدلالة المتعالية، وإلى تخصيب للدلالة المحتملة. ولعلّ هذا الفهم الذي يطرحه ديريدا وبخاصة سعيه إلى تحرير النص والتعدد اللانهائي للمعنى، بحيث يغدو النص حلقة من سلسلة متواصلة من الدالات غير المقترنة بمرجع، وهو ما اصطلح عليه باسم (الدلالة المتعالية)، يدل على أن النص التفكيكي لا أصل له ولا نهاية. ([2]) ومن هنا فقد نادى بالقراءة المحايثة أو الباطنة للنص، ليس من خلال الانحباس داخل النص الأدبي فحسب، وإنما من خلال الانتقال بين داخل النص وخارجه انتقالات موضوعية، ينتقل السؤال فيها من (طبقة) معرفية إلى أخرى، ومن معلم إلى معلم، حتى يتصدع الكلّ، وهذه العملية هى ما دعوته بـ " التفكيك ".

3) الكتابة Writing

يؤسس ديريدا لمفهوم الكتابة في كتابيه: " الكتابة والاختلاف Writing and Difference " و" علم الكتابة Of Grammatology ". وينطلق ديريدا في فهمه للكتابة، من خلال دعوته التحديثية، من الأسس الفلسفية والفكرية التى كان

1- الكتابة والاختلاف، ص 52.

1- Richard kearny, Modern Movements in European Philosophy, Manchester univ. press, 1986, p. 122.

أسس لها ؛ فليست الكتابة وعاء لشحن وحدات معدّة سلفاً، وإنما هي صيغة لإنتاج هذه الوحدات وابتكارها. ومن ثم يصبح لدينا نوعان من الكتابة: الأول: كتابة تتكىء على التمركز حول العقل وهي التى تسمي الكلمة كأداة صوتية / أبجدية خطيّة، وهدفها توصيل الكلمة المنطوقة، والثاني: الكتابة المعتمدة على (النحويّة) أو كتابة ما بعد البنيوية Post Structuralism، وهي ما تؤسس العملية الأولية التى تنتج اللغة.([1]) والكتابة بهذا المفهوم تسبق حتى اللغة وتكون اللغة نفسها تولداً ينتج عن النص، وبذا تدخل الكتابة في محاورة مع اللغة فتظهر سابقة على اللغة ومتجاوزة لها، فهي تستوعب اللغة، وتأتي كخلفية لها بدلاً من كونها إفصاحاً ثانوياً متأخراً، وهذا هو البعد الخلاّق الذي يريد ديريدا منحه للغة. وبإرساء ديريدا لهذه المقولات الثلاث استطاع أن يبني استراتيجية خاصة بالقراءة المتميزة مواجهاً النصوص بحريّة تامة دون التقيد بالبحث عن البؤر والمراكز، منتقلاً بين داخل النص وخارجه، بحثاَ عن التوترات والتناقضات، وسط شبكة اللغة والنص والدلالة، ومؤكداً على مقولة الكتابة عوضاً عن الكلام. يقول ديريدا في هذا السياق: " ما يهمني في القراءات التى أحاول إقامتها ليس النقد من الخارج، وإنما الاستقرار أو التموضع في البنية غير المتجانسة للنص، والعثور على توترات، أو تناقضات داخلية، يقرأ النص من خلالها نفسه، ويفكك نفسه بنفسه... وأن يفكك النص نفسه بنفسه، فهذا يعني أنه لا يتبع حركة مرجعية – ذاتية، حركة نص لا يرجع إلا إلى نفسه، وإنما هناك في النص قوى متنافرة تأتي لتقويضه وتجزئته ". ([2])

وبهذا يعلى ديريدا من شأن التعدد والاختلاف في المعاني داعياً إلى إلغاء الحضور والتعالي الذي كان سمة الميتافيزيقيا الغربية، ليحل محلها انفتاح القارىء على الحوار مع اللغة، فتنفتح بذلك شهية النقد ونقد النقد. ومن هنا امتد تأثير ديريدا ومنهجه التفكيكي ليشمل الفكر الفلسفي وعلم الاجتماع وعلم النفس والنقد الأدبي والنظرية السياسية وغيرها من حقول العلم والمعرفة.

1- انظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 133.

1- الكتابة والاختلاف، ص 49.

نقد التفكيكية:

يشكك بعض النقاد بالتفكيكية ويرى أنها من الاتجاهات التشكيكية التى لا تؤمن بإمكانية تحقيق تصور موضوعي للواقع والأفكار، كما هي تشكك بقدرة اللغة على نقل الواقع أو الأفكار نقلاً موضوعياً. ويعتقد كرستوفر بطلر C.Battler أن النص الأدبي، وفق المنظور التفكيكي، يمثل تركيبة لغوية غير متسقة، أو يمثل تركيبة لغوية تعارض نفسها من الداخل بالكسور والشروخ والفجوات، على نحو يجعل النص قابلاً لتفسيرات شتّى، وتأويلات لا نهاية لها. ([1]) وأرى أن تركيز التفكيكية على رفض فكرة المعنى الواحد، أو تأجيل المعنى، وَفْق وليم راي، وفتح المجال أمام تعدّد القراءات، والقول بوجود قوى بناء وقوى تفكيك في داخل النصوص أو الخطابات، والدعوة إلى محاولة القبض على تناقضات الخطاب، هو أمر جيد ومفيد للقراءة النصية. وربما التقى مع التفكيك في هذا الأمر نقاد آخرون ومناهج أخرى. أما أن تتحول القراءة التفكيكية إلى ما أسماه ديريدا "لا قراءة"، أو " إساءة قراءة " Misreading، فهذا يوقع في إشكالية عدم دقة المنهج، حتى ولو اعتقد منظّرو التفكيك بأن التفكيك ليس منهجاً. ونعتقد أن اعتراف ديريدا بأن التفكيك ليس منهجاً هدفه منح مزيد من الحرية للقارىء، وعدم رغبته في احتواء التفكيك أو تدجينه. ناهيك بأن تصوّراً كهذا يفتح المجال لكل الاحتمالات القرائية، وكأنه يدعو إلى نقض النص نفسه وإلغاء سلطته، إن التفكيكية بذلك تقع في المأزق نفسه بأن كل النصوص تنتهي بتفكيك نفسها بنفسها. إن التفكيكيين بهذا يعيدون إنتاج مساوىء " اللوغومركزية" على غرار

2- كريستوفر بطلر، التفسير والتفكيك والآيديولوجية، ترجمة نهاد صلحية، مجلة فصول، ع3، 1985م، ص .80

الهيجلي الذي يماثل النص مع جملته، وعلى غرار البنيوي الغريماسي الذي يماثله مع مفهوم التناظرية الخاص به. ([1])

إن النص، كما أتصور، مهما يكن غنيّاَ، أو قابلاً لتأويلات شتى، وقراءات كثيرة، هو في النهاية ينتمي إلى ذاكرة، فردية أو جماعية، وهو يُبدع ضمن سياق تاريخي أو اجتماعي، وهو يُبنى من خلال قواعد اللغة وشروطها، ومن ثم انحرافاتها، مما يجعل عملية التأويل أو القراءة غير اعتباطية. إننا ممن يعتقدون بأن القراءة فعل خلاّق وليست فعلاً انعكاسياً للكتابة، فعلٌ ينبش ويحفر بحثاً عن المعاني الثواني، أو الغائبة، أو المغيّبة لإعادة بناء تصور للنص عند تلقيه. ومثلما أن النص لا يسلم نفسه بسهولة، لما يكتنز في داخله من إيحاء ورمز ولمح وتصوير، لا يظهره إلا القارىء العارف بقوانين اللعبة الفنية، كذلك فالنص غير قابل لأي تفسير، مع إيماننا الكامل بفعالية القراءة، وفتح آفاق النظر للنقاد والقارئين.

بهذا يبدو التفكيك استراتيجية تعتمد آلية الكشف والبحث عن البنى المخفية أو المطمورة عبر فضاء فكري جديد ومغاير، ومن خلال رؤية فكرية تهدف إلى خلخلة أو تصديع بنية الخطاب، بحثاً عن أنظمته الدلالية وأنساقه المتعالقة، وصولاً إلى القراءة المنتجة. إن هذه القراءة التى يبحث عنها التفكيك قراءة تتجاوز القراءات التقليدية، لأنها تملك قدْراً من الحرية في التحرك في أرجاء النص فتقرؤه قراءة أفقية وعمودية، من الأسفل إلى الأعلى، ومن الأعلى إلى الأسفل، وتجول في داخله وخارجه، عوضاً عن الانحباس داخل النص أو الخطاب. إن مثل هذه القراءة التى يدعو إليها التفكيك، بَلْه حاجتها إلى إنشاء علاقة بين القارىء والنص أساسها الرغبة والعشق، لتهدف إلى منح اللغة دوراً حرّاً بوصفها متوالية لا نهائية لتعدد المعنى مما يسهم في إثراء فعالية القراءة. من هنا وصفت التفكيكية بأنها ثورة على المناهج الخارجية وطروحاتها، وكذلك على النزعة الوصفية للمنهج البنيوي ؛ إذ رفضت استراتيجيته في التمترس داخل النص، ووضع منهجه في موضع بين ما هو خارج النص

1- انظر: بيير ف. زيما، التفكيكية دراسة نقدية، ص 159.

وما هو داخله، من خلال رؤية جدلية للعلاقة بين الداخل والخارج. ([1]) ومن هنا اقترب التفكيك كثيراً من التأويل بإشاعته مفاهيم التعدد والاختلاف، ورفضه التقيد والثبات، ودعوته إلى إلغاء الحضور والتعالي القمعيين اللذين أشاعتهما الحضارة الغربية، ليتيح من ثمّ إمكانية بروز بدائل حضارية مغايرة للنموذج الغربي وغير مستلبة له.

1- انظر: صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث، ص 119.

التفكيكية

أهم المصادر والمراجع

1- بسام قطوس،استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، إربد، دار الكندي، 1998م.

2- بيير. زيما، التفكيكية: دراسة نقدية، تعريب أسامة الحاج، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، 1996م.

3- جاك ديريدا، الاستنطاق والتفكيك، مجلة الكرمل، ع17، 1985م.

4- جاك ديريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، تقديم محمد علال سيناصر، دار توبقال للنشر، 1988م.

5- خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، 1992م.

6- سارة كوفمان وروجي لابورت، مدخل إلى فلسفة جاك ديريدا، ترجمة إدريس كثير وعز الدين الخطابي، الدار البيضاء، 1991م.

7- عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1990م.

8- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، جدّة، النادي الأدبي، 1985م.

9- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدّبة: من البنيوية إلى التفكيك، الكويت، عالم المعرفة، 1998م.

10- عبد الملك مرتاض، أ- ي، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي"، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1992.

11- كريستوفر بطلر، التفسير والتفكيك والآيديولوجية، ترجمة نهاد صلحية، فصول، 1985م.

12- كريستوفر نورس، التفكيك، النظرية والتطبيق، عرض سمية سعد، فصول، ع، 1984م.

13- وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، بغداد، دار المأمون، 1987م.

14- Christopher Norris, Deconstruction, Theory and practice, London, methuen, 1982.

15- Derrida, jacques, dissemination, trans. barbara johnson. chicago: U of chicago press, 1981.

16- Derrida, of Grammatology. Trans. Gayatri. Chakravorty spivak. baltimore: johns hopkins Up, 1977.

17- Derrida, margins of philosophy. Trans Alan Bass. Chicago: U of chicago press, 1982.

18- Derrida, writing and difference. Trans. Alan. Bass. Chicago: U of chicago press, 1978.

19- Irena R. makaryk, Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, University of Toronto press, 1993.

20- Jonathan, Culler, On Deconstruction: Criticism after Structuralism, Ithaca: Cornell Univ. Press, 1982.

21- Paul, de man, Blindness and Insight: essays in the rhetoric of contemporary criticism, newyork: oxford Up, 1971.

Richard kearny, modern movements in European -22
.philosophy, manchester Up, 1986

الخلفيات الفلسفية لنظريات القراءة والتلقي:

لا يستطيع الباحث في الأصول الفلسفية والفكرية لجماليات التلقي أن يتجاهل ثلاثة من الفلاسفة والمفكرين الذين شكلوا الخلفية المعرفية التي استند اليها نقاد جماليات التلقي والاستقبال، وهم:

1. إدموند هوسرل E.Husserl فيلسوف الظاهراتية، الذي كانت فلسفته تشكل ردّ فعل على الفلسفة الوضعية التي استبعدت (الذات) بوصفها مقوماً أساسياً من مقومات المعرفة، ووجهت اهتمامها إلى العقل الذي تهمه الأقيسة المنطقية ويستبعد أهمية الحدْس وتأثيرات الذات. وعلى العكس من الفلسفة الوضعية التي دعت إلى الفصل بين الذّات والعقل، سعى هوسرل إلى التوفيق بينهما فبرز عنده مفهوم التعالي. ويعرّف التعالي بأنه " المعنى الموضوعي الذي ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى محضاً في الشعور، أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الدّاخلي الخالص. ولذا فقد كانت مهمة الفينومينولوجيا عنده هي دراسة الشعور الخالص وأفعاله القصدية باعتباره مبدأ كل معرفة ([1]).

2. إنجاردن R.Ingardenتلميذ هوسرل، الذي عدّل في مفهوم التعالي فجعله ينطوي على بنيتين: إحداهما ثابتة، نمطية، وهي أساس الفهم عنده، والأخرى متغيّرة، ماديّة، تشكل الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي. والمعنى عنده، على خلاف ما هو عند هوسرل لا يتشكل إلا بالتفاعل بين البنيتين: فعل الفهم وبنية العمل الأدبي.

3. جادامير H.G.Gadamer صاحب مفهوم الأفق التاريخي أو أفق التاريخ، حيث استخدم جادامير مفهوم الأفق التاريخي في تفسير التاريخ حين رأى أنه لا يكون ثمة

1) انظر: سماح رافع محمد، الفينومينولوجيا عند هوسرل، بغداد، دار الشئون الثقافية، 1991، ص 14/ص .134

تحقق خارج زمانية الكائن التي تسمح باندماج الأفق الحاضر بالأفق الماضي، فتعطي للحاضر بُعداً يتجاوز المباشرة الآنية ويصلها بالماضي، ويمنح الماضي قيمة حضورية راهنة تجعلها قابلة للفهم.([1]) فجادامير يرى في التاريخ وثيقة تضم الخبرات التي لا يمكن استبعادها إذا أردنا الفهم الحقيقي الشامل ومن هنا اشترط وجود فهم تاريخي و "وعي تاريخي" لأية ممارسة تأويلية. وقد أفاد ياوس من مفهوم الأفق التاريخي فيما أسماه " أفق التوقعات ". وإذا كان مفهوم أفق التاريخ لدى جادامير يعني أن ثمة مدوّنةً تضم المعايير السابقة المتغيّرة عبر التاريخ، فإن أفق التوقعات لدى ياوس يعني أن ثمة مدوّنة تضم معايير تذوق العمل الأدبي. وإذا كان المتلقي يعتمد في قراءته للأعمال على معايير سابقة، فإنّ هذه المعايير التي تتعرض للتغير تصيب المتلقّي بخيبة، إذ يخيب ظن المتلقي في مطابقة معاييره السابقة مع المعايير التي ينطوي عليها العمل الجديد.([2])

مدرسة كونستانس الألمانية:

إذا كانت البنيوية تركز في إحدى وجوهها على النّص الأدبي أو البنية اللسانية الحاملة للدلالة والمنتجة لها والمكتفية بذاتها، فإن أصحاب نظريات التلقي يعدون البنية اللسانية إحدى المؤثرات في فهم النّص، لكن هذه البنية لابُدَّ لها من أن تغذى بمرجعيات ذاتية قائمة على الفهم من لدن القارئ. ([3]) وإذا كانت البنيوية من أكثر المناهج النقدية مضياً نحو مقاربة النص الأدبي بوصفه بنية مغلقة ومكتفية بذاتها، فإنَّ أصحاب نظريات التلقي قد أعلوا من سلطة القارئ أو متلقي النّص، حيث رأوا أنه لا يمكن الحديث عن النّص بمعزل عن دور القارئ ومساهمته في

---

1) انظر: فؤاد كامل، الفلسفة الألمانية الحديثة، بغداد، دار الشئون الثقافية العامة، 1986م، ص86.

2) انظر: ناظم خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، عمان، دار الشروق، ط 1، 1997 م، ص 140.

1) انظر: بشرى محمد صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المغرب، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2001 م، ص ص 42 – 43.

صنعه. ومن هنا نفهم لماذا مَثّل اتجاه نظريات القراءة أو التلقي واحداً من اتجاهات ما بعد البنيوية في نظريات النقد العالمي الحديثة.

لقد تأصل هذا الاتجاه النقدي الذي سُمّى بأسماء مختلفة منها: " اتجاه جمالية القراءة، أو " جمالية التلقي أو التقبل". أو" نظرية الاستقبال "' أو "نظرية التلقي ". أو " نقد استجابة القارئ "، في جامعة كونستاس Constance في ألمانية الاتحادية. وقد برز الألمانيان هانز روبرت ياوس H.R.Jauss وولفنجانغ آيزرW.G.ISer بوصفهما منظري التلقي. وقد أرسى هذان الناقدان فيما بعد اتجاهين في نظرية القراءة، سمي أوّلهما بـ "نظرية التأثير والاتصال "، وقد مثله آيزر الذي أكد على دور القارئ والنّص معاً، متأثراً بفيلسوف الظاهراتية هوسرل. أمّا الاتجاه الثاني وهو الاتجاه الذي عرف بـ " نظرية التلقي والتقبل "، فيمثله ياوس، ويؤكد فيه على دور القارئ في خلق المعنى الأدبي مستفيداً من "جادامير"، من صاحب مفهوم الأفق التاريخي. ([1])

لقد سعى هذان الناقدان إلى تأصيل خطاب نقدي يهتم بالعلاقة الجدلية بين النّص والقارئ، ويكرّس رؤية نقدية تسعى لإبراز فعالية القراءة. ويرى ياوس أن المقاربات النقدية السابقة حرمت الأدب من بعد مهم يُعد ملازماً لطبيعته بوصفه ظاهرة جمالية له وظيفة اجتماعية، ذلكم هو الأثر الذي يحدثه في المتلقين والمعنى الذي يمنحه إياهم. ويعتقد بأن النص لا يملك " معنى " موضوعياً، ولكنه يحتوي فقط على بعض الخصائص التي يمكن وصفها بصورة موضوعية. واستجابة القارئ التي تشكل بالنسبة إليه المعنى والخصائص الجمالية للنص، وهي النتاج المشترك لـ " أفقه " الخاص من التوقعات اللغوية والجماليّة، فلّما تؤكد أو تحبط أو تنكر هذه التوقعات عندما يتم " تحدِّيها" من قبل خصائص النص نفسه. ولما كانت آفاق القرّاء تتغير عبر الزمن، وأن القرّاء المتأخرين يمكنهم الاطلاع على استجابات القراء الأوائل،

---

1) Makaryk,Irena, Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, pp: 382 - 383.

بالإضافة إلى النص، فسوف يتكون ويتطوّر "موروث تأريخي " من التفسيرات والتقييمات النقديّة لكل عمل أدبي. ودراسة هذا الموروث كـ " جدل " أو " حوار " بين النَّص والقراء المتعاقبين، يفيد من أجل " تعريف " المعنى والطبيعة الجمالية للعمل الأدبي، باعتبارها مجموعة من " الإمكانيات الكامنة " اللغوية والجماليّة التي تمَّ تحقيقها عبر الاستجابات المتراكمة للقراء على مدى الزّمن. ([1])

ويذهب آيزر، الذي قام بتطوير التحليل الفينومينولوجي لعمليّة القراءة التي اقترحها رومان إنجاردن R.Ingarden، إلى أن النص يحتوي على عدد من "الفجوات" أو" العناصـر غير المحدّدة"، وأن على القارئ أن يملأ هذه الفجوات ذاتياً بطريق المشاركة الخلاّقة مع ما هو معطى في النص الذي أمامه. وعملية وعي القارئ هذه تتكون من الأنماط الجزئية التي ننسبها عادة إلى الخصائص الموضوعيّة للعمل نفسه، إضافة إلى ترابط العمل أو وحدته. ولكنَّ حقيقة أفعال الكاتب القصدية التي تضع حدودًا وحوافز لإضافات القارئ الخلاّقة إلى النَّص، تسمح لنا أن نرفض بعض القراءات الخاطئة. ([2]) وفى هذا السياق تجاوز آيزر إنجاردن وبخاصّة ميل إنجاردن إلى رؤية القراءة على أنها " اتجاه واحدٌ من النّص إلى القارئ وليست علاقة ذات اتجاهين ". وإذا كانت نظرية إنجاردن تنظر إلى القراءة على أنها عمليّة (إكمال) أو (ملء) ولا تسمح بأي نوع من التبادل بين القارئ، والنّص، فإن آيزر اهتم بالتفاعل بين القارئ والنص، كما أنه عاب " الاتجاه الواحد" لنظرية إنجاردن، ورأى أنَّ الفجوات أي عدم التوافق بين النّص والقارئ، هي التي تحقق الاتصال في عمليّة القراءة. ووصف آيزر الفراغ بأنه شاغرٌ في النظام الإجمـالي للنص، يؤدّي ملؤه إلى تفاعل أنماط النَّص. ([3])

Makaryk, OPTC, P14-15, 382-383. (2

1) المدارس النقدية الحديثة في معجم المصطلحات الأدبية، الثقافة الأجنبية، السنة السابعة، 34، 1987م، ص 47.

Makaryk, Irena,Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, pp:373- (1
374– وانظر وليم راي، المعنى الأدبي، ص46.

بَيْدَ أننا، وفي محاولة البحث عن أقدم إشارة حديثة إلى الاهتمام بالقارئ ودور المتلقي في فهم الآثار الأدبيّة، نجد إشارات أولية عند الكاتب والروائي الإنكليزي إدجار آلان بو E. A. Poe، حيث اهتمَّ بالقارئ في نطاق اهتمامه بالأثر الفنّي الذي يزمع إحداثه فيه، وصرّح أنّه يفكّر أوّل ما يفكّرُ في نوعِ الأثر الذي يقصد إليه، وبعد ذلك يفكر في الوسائل التعبيريّة التي تلائمه.[1] ومن الإرهاصات الأخرى ثمة إشارة من الشاعر الفرنسي الشهير بول فاليري P.Valary حيث يقول: " لأشعاري المعنى الذي تُحمل عليه".[2] وقد رأى أحد الباحثين المعاصرين في عبارة فاليري تلك مقولة من المقولات الأساسية التي قام عليها فيما بعد الاهتمام بالظاهرة الأدبيّة موصـولة بمتقبليها.[3]

أمّا العناية الحقيقية أو الاهتمام الحقيقي بالقارئ فقد بدأ واعياً بمقاصده مع العلماء الألمان في جامعة كونستانس الألمانيّة، الذين عُنوا بالتنظير لجماليّة التقبل (L'Esthaetique de la reception)،والكشف عن الطريقة التي يتم بها تلقّي الآثار الأدبية. ويعدُّ هانز روبرت ياوس (H.R.Jauss) أبرز أعلام هذه المدرسة، والمنظّر الأساسي لجماليّة التقبل في كتابه الشهير الذي ترجم بـ " في جماليّة التقبل".

أمّا العلم الثاني من أعلام "كونستانس" فهو ولفجانج آيرز(W.Iser)، الذي تعدُّ فلسفته تطبيقاً كاملاً للفلسفة الظواهريّة التي تهتم بالتأثير المتبادل بين النص والقارئ. ويرى آيرز أن على القارئ أن يكون نموذجاً للتحرر من التحيّزات الأيديولوجية، وأنه ما لم يسعَ القارئ إلى تحرير نفسه من هذه التحيّزات، فإن القراءة الصحيحة للنص تصبح من المحال.

ويرى آيزر أن العمل الأدبي ليس نصاً بالكامل، كما أنه ليس ذاتيّة القارئ، ولكنه تركيب أو التحام من الاثنين. وعلى عكس التفسير التلقيدي الذي يرى المعنى

---

2) انظر: حسين الواد، من" قراءة النشأة إلى قراءة التقبل "، ندوة (القراءة والكتابة)، نشر جامعة تونس، 1988،ص 186.

Paul Valery: Oeuvers ed. Pleirade, Paris, 1960,P.1509. (3

4) انظر: حسين الواد، السابق، ص 187.

مخفياً في النص، فقد رأى آيزر المعنى كنتيجة للتفاعل بين النص والقارئ، "كتأثير يتم اختباره"، وليس "هدفاً يجب تحديده". وعلى وفق ذلك الفهم يرسم آيزر ثلاثة أبعادِ لتطوير نظريته:

الأول: يتضمن النص في احتمالاته حيث يسمح بتأمل إنتاج المعنى.

والثاني: يتضمن استقصاء إجراءات النص في القراءة، ليكشف عن الصور الذهنية المكونة عند محاولة بناء هدف جمالي متماسك وثابت.

والثالث: يتضمن العودة إلى البناء الاتصالى للأدب لتفحص الحالات التي تصعِّد وتحكم تفاعل النَّص.[1]

ولذا فإن النص لا يخضع لقصد صاحبه وليس للقارئ أن يخضعه لقصد صاحبه، بل يخضع لاستراتيجية معقدة من التفاعلات تشمل القارئ وتشمل معرفته باللغة، ليس كمجموعة من القواعد النحوية فحسب، بل كتراثٍ اجتماعي وموسوعة معرفية تكونت من خلال استعمال تلك اللغة، وتاريخ التأويلات السابقة لعدّة نصوص.[2]

التلقي في النقد العربي:

تحظى نظريّات القراءة أو التلقي (Reception Theories) بقدرٍ كبيرٍ من الاهتمام لدى النقاد العرب المعاصرين غربيّين وعرباً. ولمّا كان النقد جهداً عالميّاً وخبرةً تراكميّة، فقد أسهم النقاد العرب المعاصرون فيه إسهام مشاركة وتفاعل ومثاقفة إن مـن حيث التنظير([2])أو التطبيق([1])، أو الترجمة.([2]) وقد كان لإخواننا

---

1) بتصرّف عن "نظرية الاستقبال"، ص .102

2) انظر: إمبرتو إيكو، حدود التأويل، ص110.

2)انظر على سبيل المثال:

إدوارد سعيد، العالم والنص والناقد، عرض فريال جبوري غزول، مجلة فصول، ع1، 1983م..

وعبد الفتاح كيليطو، المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توبقال، 1986م، (فصل عن القراءة).

من النقاد والباحثين في المغرب العربي نصيبٌ كبيرٌ من هذا الاهتمام، فألفينا أقلاماً كثيرةً تبحث في القراءة والتقبل والتلقي والتأويل.[3]

حتى لقد عقدت جامعة تونس في غضون تسع سنوات ندوتين متخصصتين للقراءة والكتابة. ([1])

ونبيلة إبراهيم، القارئ في النص: نظريّة التأثير والاتصال، مجلة فصول، ع**1**، **1984**م.
وسيزا قاسم، القارئ والنَّص: من السيميوطيقا إلى الهيرمينوطيقا، الكويت، مجلة عالم الفكر، مجلد **23**، ع **3،4**، **1995**م.
وفاضل ثامر، سلطة النّص أم سلطة القراءة، الأقلام، بغداد، ع**1**، كانون الثاني، **1988**م.
وحاتم الصكر، ما لا تؤديه الصفة المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعريّة، بيروت، دار كتابات، ط**1**، **1993**م.
1) انظر على سبيل المثال:
عبد السّلام المسدّي، قراءات مع الشّابي والمتنبّي والجاحظ وابن خلدون، تونس، **1984**م.
واعتدال عثمان، النّص نحو قراءة إبداعيّة لأرض محمود درويش، مجلّة فصول، ع**1**، **1984**م.
و سعيد يقطين، القراءة والتجربة: حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، **1985**م.
3) انظر: رعد عبد الجليل، حيث ترجم كتاب روبرت هولب تحت عنوان "نظرية الاستقبال"، سورية، اللاذقية، **1992**. وعز الدين إسماعيل حيث ترجم كتاب روبرت هولب نفسه، تحت عنوان "نظرية التلقي"، منشورات النادي الأدبي بجدة، ط**1**، **1994**م.
3) انظر على سبيل المثال:
عبد الملك مرتاض، تقاليد القراءة وأصولها في الأدب العربي، حوليات جامعة وهران للبحوث الإنسانية والعلميّة، جامعة وهران، جوان، **1995**، ص ص **9**- **38**.
وعمّار بلحسن، قراءة القراءة مدخل سوسيولوجي، مجلّة الفكر العربي المعاصر، ع**84**، **85**، **1991**م.
والحبيب شبيل، من النص إلى سلطة التأويل، (صناعة المعنى وتأويل النّص: أعمال الندوة التي نظمها قسم اللغة العربية بكلية الآداب بمنّوبة، من **24**- **27** إفريل **1991**، ونشرت، **1992**، ص ص **445**- **459**).

ولعل قارئ نظريّة النظم للناقد العربي عبد القاهر الجرجاني (- 471هـ) بتفحص وتمعن، وبخاصّة حديثه عن معنى المعنى في قولته المشهورة: " تقول المعنى ومعنى المعنى. تعني بالمعنى: المفهوم من ظاهر اللفظ والذي نصل إليه بغير واسطة. وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"[2]، يدرك أن الوصول إلى معنى المعنى يحتاج إلى قارئ فطنٍ يبذل جهداً عقلياً مميّزاً للوصول إلى المعنى الكامن خلف المعنى الأول. وفيه تأكيد على ذاتيّة الفهم والتأويل، والانتباه إلى لطائف مستقاها العقل[3]، ودقائق وأسرار طريق العلم بها الرويّة والفكر.[4] وإذن فهي مطالبة واضحة من الجرجاني بالقراءة الفاحصة التي تقود إلى الانتقال بين الطبقات الثلاث كما رآها الجرجاني، للوصول إلى معنى المعنى هكذا:

لفظ معنى أوّل معنى المعنى

يقول باحث معاصر [5]: " ومن آفات التلقي التي تعيق الصلة السليمة بالمعاني النصية ما ذكره الجرجاني عن مراعاة المقام عند النظم في قوله: "وسبب ذلك قِصَرُ الهمة، وضعف العناية وترك النظر، والأنس بالتقليد. وما يغني وضوح الدلالة مع من لا ينظر فيها، وإن الصبح ليملأ الأفق ثم لا يراه النائم ومن قد أطبق جفنه".[6] فمثال

---

5) عقدت الندوة الأولى تحت عنوان (القراءة والكتابة) بين **30** مارس - **2** إفريل، **1982**م، ونشرت سنة **1988**م. وكان من أبرز الأقلام التي شاركت فيها: محمد الهادي الطرابلسي، وحسين الواد، وحمادي صمّود، وغيرهم.

والثانية في جامعة تونس كلية الآداب بمنوبة تحت عنوان: (صناعة المعنى وتأويل النّص) بين **24**-**27** إفريل، **1991**م، ونشرت سنة **1992**م. وكان من أبرز الأقلام التي شاركت في الكتابة: شكري المبخوت، وحمادي صمّود، ومحمد حماد، ومحمد عبد العظيم، ومنصور قيسومة، وأحمد الصمعي، والصادق الميساوي، ورياض المرزوقي، وغيرهم.

2) دلائل الإعجاز، تصحيح محمد عبدة، بيروت، دار المعرفة، **1978**م، ص **203**.

3) دلائل الإعجاز، ص **6**.

4) انظر: حاتم الصكر، ما لا تؤديه الصفة، ص **132**.

5) حاتم الصكر، نفسه، **138**.

6) دلائل الإعجاز، ص **394**.

النائم والصبح رمزٌ بليغ لصلة القارئ الكسول التقليدي بالنص، حيث الإشراق الذي يلقيه النص لا يجد في المتلقي المغمض عينيه عنه أي صدى، كما لو أن الصبح ملأ الأفق، وظل الإنسان نائماً فهو لن يراه. هذه الرؤية تتدرج من النظر إلى التأمل والتدقيق والفهم وكأنها تدعو المتلقى إلى الغوص على أغلفَة المعنى، وانتزاعها بعد جهدٍ وصولاً إلى المعاني الثواني (الخبيئة) أو (الدفينة)، وبخاصة في حديث الجرجاني عن الوحي والكتابة والتعريض والإيماء.[1] وكلها أبواب من التوسع تفترض وجود قارئ معاين، يستطيع الارتقاء إلى مستوى النص، باحثاً عن طبقاته للوصول إلى مالا يصل إليه القارئ العادي.

ومما يذكر في هذا السياق تأكيد عبد القاهر أهميّة الرويّة والتفكر في المعنى الغامض، حيث يقول:" هذا، والمعقَّدُ من الشعر والكلام/ لم يُذمَّ لأنه مما تقع حاجةٌ فيه إلى الفكر على الجملة، بل لأنَّ صاحبه يُعْثِرُ فكرك في متصرَّفه، ويشيك طريقك إلى المعنى، ويوعِّر مذهبك نحوه..."[2]. ثم يستشهد بقولٍ للجاحظ مدللاً على ما في الفكر والنظر من الفضيلة؛ حيث يقول: "وأين تقعُ لذّة البهيمة بالعلوفة، ولذَّة السبع بلطع الدّم وأكل اللحم، من سرور الظفر بالأعداء، ومن انفتاح باب العلم بعد إدمان قرعه. وبعدُ، فإذا مُدَّت الحلبات لجري الجياد، ونصبت الأهداف لتعرف فضل الرماة في الإبعاد والسَّداد، فرهانُ العقول التي تستبق، ونضالها الذي تمتحن قواها في تعاطيـه، هو الفكـر والرويّـةُ والقيـاس

والاستنباط".[3] ونخلص من هذا إلى القول: إنَّ قراءةً متفحصة لنظريّة النَّظم، تسمح، دونما ادّعاء، بتصوّر مفاده أن الجرجاني نبّه على أهميّة مكونات القارئ الفطن، ومن ثمَّ القراءة الفاحصة التي لا تكتفي بسطح النص (ظاهره)، وإنّما تغوص في أعماقه، بحثاً عن أسلبته الراقية، ووصولاً إلى معنى المعنى فيه.

---

1) انظر: دلائل الإعجاز، 350.

2) أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني بجدَّهُ، 1991م، ص ص 147 – 148.

3) أسرار البلاغة، ص 148.

جدل القراءة / الكتابة:

ولكن هل يمكن قراءة نص بدون التساؤل عن معنى القراءة ؟ وهل يمكن الحديث عن القراءة دون التطرق إلى معرفة الكتابة ؟. فما القراءة إذن ؟ وما الكتابة ؟.

يرى تودوروف أن للكتابة معنيين، فهي تعني وفق المعنى الضيق لكلمة الكتابة "النظام المنقوش للغة المدوّنة"، أما في معناها العام فهي "كل نظام مكاني ودلالي مرئي"[1]. ويذهب جوناثان كلر(Jonathan Culler) إلى أن الكتابة تقدَّم اللغة بوصفها سلسلة من المرئيات التي تعمل في غياب المتكلم[2].

وتبدو العلاقة بين القراءة والكتابة علاقة جدليّة؛ إذ يستدعي السؤال عن القراءة السؤال عن الكتابة. إنهما سؤالان متلازمان لا يمكن الفصل بينهما. بل إن القراءة والكتابة وجهان لفعل واحد يصعب فصل أحدهما عن الآخر؛ وآية ذلك أن الأثر عندما يكتب يحيا حياة تقديريّة قبل النشر، وأمّا النشر فهو خروج بالأثر الأدبي إلى القرّاء، وهنا تبدأ حياة الأعمال الأدبيّة حيث تقطع صلتها بكاتبها، لتبدأ رحلتها مع القرّاء، وبذلك يصبح الأثر الأدبي (بعد النشر) موجوداً بالفعل. ولكن القراءة لا تتم إلا مع الكتابة. إنها فعلٌ مستحدثٌ يستحدثه النص المكتوب، وكأن النص نداءٌ، وعلى القراءة أن تلبّي هذا النداء[3]. وإذا كانت الكتابة هي التشكل الحرفي للمعاني بغية نقل المعاني من وضعيتها المطلقة من شخص إلى آخر بواسطة التقييد الحرفي، فإن الكتابة في هذا المستوى تقتضي القراءة التي تتم بفك الرموز اللغوية، طبق القواعد المشتركة، للوقوع على مضمون الكتابة. فكأن العملية، هنا، مطابقة

1- Encyclopedic Dicionary of the Sciences of Language, London, The John Hopkins Up, 1979, p.193.

2- معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص123.

3- حسين الواد، السابق، ص ص 189- 190.

لعملية التواصل العادي، فتغدو القراءة تحريراً للمعاني من القيود اللغويّة التي تكبِّلُها، ورجوعاً بالخبر إلى وضعيته المطلقة الأولى.[1]

ومن هنا فنحن نعتقد أن الفصل بين القراءة والكتابة أو بين القارئ والكاتب هو فصلٌ غير موضوعي، فالنص الأدبي لا يوجد مكتوباً إلا على اتصالٍ بقارئ أو بقرّاء متعدّدين. ونلتقي في هذا السياق مع من يذهب إلى أن للنص قطبين: فنّي أبدعه المؤلف، وجمالي ينجزه القارئ. وأمام القارئ فرصة لاكتشاف فراغات النص وشقوقه وبياضاته، بعد أن ينغمس في عملية إبداعٍ له.[2] فالقراءة، إذن، تفتح للقارئ إمكانية المشاركة في فعل الخلق، باستعارة قدرة الكاتب على إتيان فعل الخلق والتكوين، والدّخول في الأقاليم البعيدة الموحشة، والتوغل في اللامنكشف المجهول.[3] ومن ثم فإن المبدعين الذين ينتجون نصوصاً إبداعية باستمرار إنّما يوجهون نحو طرائق جديدة في القراءة، ينتج عنها قيم جديدة في الفهم، مما ينتج عنه تحقيق مقروئيات جديدة. يقول الغذّامي في هذا السياق: "الكاتب في أصله قارئ ظلَّ يمارس القراءة .... ومنها كتب ليقدَّم نفسه لقرّاء آتين مثله، وهو عندما كتب اعتمد على الوعي الجمعي للغة، ذلك الوعي الذي تدرب عليه حينما كان يقرأ، وهو عندما كتب فإنّه صاغَ نصا جماعيا ".[4]

القارئ العارف:

4- محمد الهادي الطرابلسي، القراءةوالكتابة، ندوة تونس المشار إليها آنفاً، ص.26

1) محمد عبد العظيم، معاني النص الشعري طرق الإنتاج وسبل الاستقطار، ندوة صناعة المعنى وتأويل النص، ص.238

2) حمادي صمود، قراءة نص شعري من ديوان " أغاني مهيار الدمشقي " الأدونيس، ندوة صناعة المعنى وتأويل النص، ص.357

3) الخطيئة والتكفير، ص142.

ولكنْ ثمة سؤال آخر مشروع في هذا السياق، وهو، عن أيّة قراءة نتحدّث؟ وعن أي قارئ؟ هل تتحدّث عن فعلٍ انعكاسي للكتابة أم عن فعل إبداعي لها؟ وهل تتحدّث عن قارئ ساذج غير مدرّب؛ أم عن قارئ عارفٍ أو مدرّب؟

إنَّ القارئ المقصود هنا ليس قارئاً بسيطاً وليس عاديّاً، ولكنّه قارئ عليم (Informed Reader) كما عند فيش Fish، قادر على تحقيق مزج نهائي بين تجربة القراءة وبنية القصد. ([1]) إنّه قارىء يبحث عما لم يقله النص صراحة، يفك الرموز المتناثرة في ثنايا النص أو الخطاب، ويبحث عن الفجوات ليملأها، ويسبر أغوار مستويات النص المجازيّة،ويسد شقوقه، فمفهوم القراءة المعاصرة على وَفْق ما يُطرح هنا، مقترن بالاكتشاف وإعادة إنتاج المعرفة، وهو لذلك يمتد من التفسير إلى التأويل، ويؤكد على أنَّ الذات القارئة فيه لا تقل أهميّة عن الموضوع المقروء. وبذا تغدو القراءة في حدود هذا الطرح قراءة استعداد، بمعنى أنها لا تتوفر في كل قارئ، فهي قراءة أقرب إلى القراءة السيميائية (التي تنظر إلى النص على أنه نظام من الإشارات (دلالي) وليس معاني مبلغة)، و تمّاز بأنها قراءة غوْريّة أو عُمْقية، لا تكتفي بالسطوح، وإنما تقوم بنوعٍ من المزج بين أفقين أفق الماضي وأفق الحاضر. وهذا القارىء أطلق عليه آيزر Iser اسم القارىء الضمني The Implied Reader، ووصفه بأنه القادر على إعادة تشفير أفق التوقعات الماضي وإعادة بناء السياقات الاجتماعية والتاريخية للنص، ومن ثم فك شفرات ذلك الأفق بما يمكنه من فتح إمكانات النص من خلال التفاعل بين النص وقارئه، كي لا يقع في الفخ الذي يتمثل في فرض معنى واحد على القارىء. ([2])

ولعلَّ أهميّة هذه القراءة وضرورتها تبرز من كون العمليّة الأدبيّة، وإن احتوت في جزءٍ منها على مضمون إخباري ما، فهي لا تحتوي على معانٍ مبلغة تبليغاً مجرّداً، وإنما نجد تمثيلاً لهذه المعاني بالكلمات (وإن شئت قلت تصويراً)، وتأويلاً شخصياً

(4 Stanly Fish, Is There a Text in This Class ?: The Authority of Interpretative Communities Havard Univ. Press. 1980, P.165.

1- See: Wolfgong Iser, The Act of Reading: A Theory of Aesthetic, P. 18.

لها، وموقفا شخصيّاً (وإن شئت قلت فنيّاً) منها.[1] ولمّا كانت القيمة الوثائقية في النص أقل من القيمة الجمالية وأضعف، لأنها ليست هدفاً بحد ذاتها، فإنَّ الخلود ينبغي أن يكون من حصة القيمة الجماليّة، لأنها تستند إلى الظواهر اللغوية الماثلة. من هنا تقتضي القراءة الجماليةَ قارئاً عارفاً بقواعد الكتابة، وعارفاً بمخالفاتها وطرق خرقَها أو انحرافها، وقادراً على استنباط قواعد الشاعر الفنية الخاصّة به والتي تم له بواسطتها تركيب قراءته[2].

القراءة أفق معرفي وجمالي:

وإذا كانت الكتابة، بالمعنى الذي نتوخاه، فعلاً إبداعياً خلاّقاً، فإن القراءة، أيضاً، فعلٌ خلاّق يوازي إبداع النص أو يتفوّق عليه، أو يهبط عنه على وفق ثقافة القارئ. فالقراءة الأولى، من هذه الزاوية، نشاط إبداعي يعيد صياغة النص عند تلقيه، وفعلٌ ينبش، ويحفر على المعاني الغائبة وفق تعبيرات الشعريّة والمنهجيات الحديثة. إننا نفهم القراءة على أنّها فعل، والقارئ فاعلٌ، يتعدّى الفعل عبر جسد النص الذي تشيده الألفاظ، مخترقاً سطحها، بحثاً عن أعماقها.[3] يرى بيير بيرس أن كلَّ قراءة هي إبداع وبحث وتؤدي في مستواها الحقيقي إلى الاغتناء وتطوّر الوعي الاجتماعي والتاريخي، كما تطوّر الكتابة الإبداع.[4]

إن القراءة، من ثمَّ، ليست عملية بسيطة، وإنما هي عملية مركبة ومعقدة وذات مراحل ومستويات متعدّدة، وهي تستلزم قدراً كبيراً من تدخل الوعي، لأنها خبرة محدّدة في إدراك شيء ملموس في العالم الخارجي، ومحاولة للتعرّف على مكنوناته،

2- الطرابلسي، القراءة والكتابة، ص.126

1- الطرابلسي، السابق ص27.

2- الصكر، ص.134

3- مقدمة في المناهج النقدية للتحليل الأدبي، ترجمة وائل بركات وغسان السيد، مطبعة زيد بن ثابت، 1994م، 138.

وفهم هذه المكنونات: وظيفتها ومعناها. هذا وإذا لم يكن كل إدراك قراءة، فإن كل قراءة لا بُدَّ أن تبدأ من نقطة هذه الإدراك لواقعٍ محسوس، ثم تنتقل النفس إلى تصنيف هذا الواقع إلى ما هو (قابل) للقراءة، وما هو غير قابل لها.[1]

إن هناك فرقاً بين القارئ العارف والقارئ المستهلك، رغم أنهما متعايشان في مجتمع اتصال وكتابة[2]، فالقارئ الأوّل هو الذي تتوجه إليه نظريات التلقي وهو الذي تعنيه. وآيه ذلك أنه هو القادر على إعادة تشكيل فهمنا للنص في نسق لغوي مختلف، من خلال ثقافته، وقدرته على محاورة النص ومساءَلته مساءلة عارفة بحثاً عن أسلبته الراقية، ودلالاته الممتدة، وصورة المدهشة. إنه يعيد تشكيل النص من خلال أفق معرفي وجمالي يمثل الإطار الذي تنجز فيه القراءة أو التأويل.[3]

إن على القارئ العارف أن يميّز تعدّد الشيفرات، فإذا كان من مهمات الشيفرات التقنية أن تعبّر عن تجربة عقليّة، فإن الشيفرات (الشعرية / الأدبيّة) من مهمتها أن تخلق عالماً متخيّلاً. وإذا كانت الشيفرات العلمية أحاديّة المعنى، فإن الشيفرات (الشعريّة / الأدبيّة) تفتح مجالاً لتعدّد المعاني ضمن السياق، وذلك لامتلاكها دلالات إيحائيّة. ومن هنا فإن المعنى في الفن والأدب ليس مقنناً إلا جزئياً، وليس مغلقاً ويبقى حقلاً من العلاقات المفتوحة تقريباً أمام حريّة التأويل.[4].ولكن النّص ليس مفتوحاً على كل المعاني، وغير مرسوم في أفقه كل تأويل؛ لأن تصّوراً كهذا هو في جوهره نقضٌ لوجود النَّص وإلغاء لسلطته، كما أنه إلغاء لسلطة القراءة نفسها. إن النّص مهما يكن غنيّاً دلالياً، هو أوّلاً وأخيراً ينتمي إلى ذاكرة فردية أو جمعيّة،وهو يقع

1- سيزا قاسم، القارئ والنص (من السيميوطيقا إلى الهيرمينوطيقا) الكويت، مجلّة عالم الفكر، مجلّد 23، العددان الثالث والرابع، 1995م، ص ص 254- .255

2- انظر على سبيل المثال: عمار بلحسن، السابق، ص 65، حيث عرض للحديث عن مدرسة "اسكاربت" التي عنيت بسوسيولوجية الأدب، وكانت ترى أن القارئ العارف والقارئ المستهلك متعايشان في مجتمع اتصال وكتابة.

3- انظر: الحبيب شبيل، من النص إلى سلطة التأويل، ص .456

1- انظر: بيير جيرو، **علم الإشارة، السيميولوجيا**، ترجمة منذر عياشي، دمشق، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1988، ص ص 80 - .81

ضمن سياق (تاريخي، أو اجتماعي، أو سياسي)، وهو يتمَ ضمن قواعد اللغة وقوانينها وليس خارجها. وإذن فعملية القراءة أو التأويل لا تكون اعتباطية، وإنما هي مشروطة بمعرفة اللغة وانزياحاتها الأسلوبية، وبثقافة القارئ، وبقواعد اللعبة النقدية، ومحدودة بحدود السياق الذي نشأت فيه، وهكذا دواليك. ومن هنا وجدنا من يعرِّف النص بأنه طاقة فاعلة قادرة على إخراج النص من حيرة الوقوف بين المعنى المنقضي والمعنى الذي لا ينتهي، فنختار من الإمكانات واحدةً نعتدُّ بها قراءة له، وتوليداً لمعانيه، بما يناسب السياق التاريخي والمعرفيّ، وبما يستجيب للحاجات المرسومة في أفق القرّاء الذين يروج بينهم ذلك النَّص.[1]

خلاصة نقدية:

ونخلص من كل ما سبق إلى القول: إن العمل الإبداعي من التعقيد والتركيب بحيث يصعب إرجاعه إلى ناصٍ بعينه، أو نص بذاته، أو قارئ بمفرده. فالإبداع الحقيقي يقوم على: (ناصٍ/ مُبْدعٍ)، (ونصٍ مُبْدَعٍ)، (وقارئ عارف / مُبْدع ثان). ثلاثة أقطاب أو إن شئت سلطاتٍ لا بُدَّ من تضافرها لنصل إلى دائرة الإبداع. فالنّاص المتمكن من أدواته والعارف بصنعته والقادر على خلق أسلبة راقية، وطرائق في التعبير تتجاوز المألوف إلى المدهش، وتنحرف عن معياريّة اللغة إلى انزياحيتها وانحرافها المبدع، هذا قطب. والنّصُ الذي هو علامة ماديّة ولغوية متعدِّدة المعنى، وإيحائية، تتجاوز واحديّة الدلالة Monosemie إلى تعدُّديتها Polysemie [2]، هذا قطبٌ ثانٍ.أما القطب الثالث فهو القارئ العارف أو الناقد، الذي يقوم بتجلية النص من خلال خلق آليات واستجابات قرائية، وكشف إمكانات وإجراءات مقروئيّة جديدة، تسهم في فك الشيفرات المسكوت عنها والكامنة في النصوص. وهو بهذا يوجه نحو

2- حمادي صمّود، السابق، ص .354

1- انظر: عمار بلحسن، ص ص 66- 67.

2- انظر: حسين الواد، في مناهج الدراسة الأدبية، ص.75

قيم معياريّة جديدة أو سائدة، ويدافع عن نمط ثقافي واجتماعي، وكأنه ينتج معايير القراءة الجماعيّة. إنَّ الجدل بين هذه الأقطاب الثلاثة هو الذي يحقق العملية الإبداعيّة على أكمل وجه: ناصٌ صاحب مرجعيّة فكريّة ولغوية وجمالية، أي صاحب خبرات ومعارف، ونص مكتنز بالدلالات المسكوت عنها وقارئ يعرف الإطار المرجعي للناص والنَّص، فيتجه نحو فهم الدلالة وفك شيفرتها، إذ هو ليس أمام معنىً واحد منغلق على نفسه، وإنما أمام دلالات توحي أكثر مما تخبر، وترمز أكثر مما تباشر، وتلمِّح أكثر مما تصرِّح.

لقد قاد هذا التصّور إلى أنه ليس للعمل الأدبي دلالة جاهزة تماماً أو معنى ثابت ونهائي، وإنما ينطوي على إمكانات دلالية متعدّدة، على وفق ثقافة القارئ وقدرته في محاورة النص أو مفاوضته، ليكتسب النص مع كل قراءة جديدة دلالات جديدة. ولم يعد الأثر الأدبي يحظى بالخلود إلا لأنه يقترح على القارئ الواحد معاني عدّة في متجدد اللحظات. إنّ الدعوة إلى منح القارئ سلطة الإسهام في خلق النص، وفتحه على لعبة لا حَدّ لها من الدلائل، وجدت صداها الحقيقي لدى أصحاب نظريات القراءة من خلال تجسيدها عبر الإفادة من فلسفة الظاهراتية وفلسفة التأويل أو "الهرمينيوطيقا "، وآية ذلك أن الموضوع الخاص بالبحث الفلسفي هو محتويات الشعور أو مضامينه وليست موضوعات العالم الخارجي، كما أن الشخص في هذه الفلسفة هو مصدر كل المعاني وأصولها.

نظريات القراءة
أهم المصادر والمراجع

أ) العربيّة:

1. إبراهيم، نبيلة، القارئ في النص: نظريّة التأثير والاتصال، مجلة فصول، ع1، 1984م.

2. أبو ديب، كمال، "الواحد/المتعدِّد" البنية المعرفيّة والعلاقة بين النَّص والعالم، فصول، م15، عدد صيف 1996م.

3. إسماعيل، عز الدين، حيث ترجم كتاب روبرت هولب نفسه، تحت عنوان "نظرية التلقي"، منشورات النادي الأدبي بجدة، ط1، 1994م.

4. بلحسن، عمّار، قراءة القراءة مدخل سوسيولوجي، مجلّة الفكر العربي المعاصر، ع84، 85، 1991م.

5. ثامر، فاضل، سلطة النّص أم سلطة القراءة، الأقلام، بغداد، ع1، كانون الثاني، 1988م.

6. الجرجاني، عبد القاهر،أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني بجدّةُ، 1991م.

7. الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تصحيح محمد عبدة، بيروت، دار المعرفة، 1978.

8. الحياري، عبد الكريم، استقلال النص الأدبي عن مؤلفه في النقد العربي القديم، أبحاث اليرموك، م14، ع1، 1996م.

9. رومية، وهب، شعرنا القديم ونقدنا الجديد، الكويت، سلسلة عالم المعرفة،ع 207، 1996م.

10. سعيد، إدوارد، العالم والنص والناقد، عرض فريال جبوري غزول، مجلة فصول، ع1، 1983م.

11. شبيل، الحبيب، من النص إلى سلطة التأويل، (صناعة المعنى وتأويل النّص: أعمال الندوة التي نظمها قسم اللغة العربية بكلية الآداب بمنّوبة، من 24- 27 إفريل 1991، ونشرت، 1992).

12. الصكر، حاتم، ما لا تؤديه الصفة المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعريّة، بيروت، دار كتابات، ط1، 1993م.

13. صمود حمادي، قراءة نص شعري من ديوان "أغاني مهيار الدّمشقي" لأدونيس، ندوة صناعة المعنى وتأويل النص، نشر جامعة تونس، 1992م.

14. الطرابلسي، محمد الهادي، القراءة والكتابة، ندوة القراءة والكتابة، نشر جامعة تونس، 1988م.

15. عبد الجليل، رعد، حيث ترجم كتاب روبرت هولب (Robert C. HOLUB, Reception Theory)) تحت عنوان "نظرية الاستقبال"، سورية، اللاذقية، 1992.

16. عبد العظيم، محمد، معاني النص الشعري طرق الإنتاج وسبل الاستقطار، ندوة صناعة المعنى وتأويل النص، نشر جامعة تونس، 1992م.

17. عثمان، اعتدال، النّص نحو قراءة إبداعيّة لأرض محمود درويش، مجلّة فصول، ع1، 1984م.

18. الغذّامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير، جدّة، النادي الأدبي، 1985م.

19. قاسم، سيزا، القارئ والنَّص: من السيميوطيقا إلى الهيرمينوطيقا، الكويت، مجلة عالم الفكر، مجلد 23، ع 3،4، 1995م.

20. كيليطو، عبد الفتاح، المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توبقال، 1986م.

21. مجموعة من المؤلفين، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1990م.

22. مرتاض، عبد الملك، ا- ي دراسة سيميائية تفكيكيّة لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1992.

23. مرتاض، عبد الملك، تقاليد القراءة وأصولها في الأدب العربي، حوليات جامعة وهران للبحوث الإنسانية والعلميّة، جامعة وهران، جوان، 1995.

24. المسدّي، عبد السلام، قراءات مع الشّابي والمتنبّي والجاحظ وابن خلدون، تونس، 1984م.

25. نور الدين، صدوق، "في النص وتفسير النص"، الفكر العربي المعاصر، عدد 77/76 ماي جوان، 1995م.

26. الواد، حسين، من قراءة "النشأة" إلى قراءة "التقبل"، ندوة (القراءة والكتابة)، نشر جامعة تونس، 1988.

27. يقطين، سعيد، القراءة والتجربة: حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، 1985م.

ب) المترجمة:

28. إبرامز، م.هـ، المدارس النقديّة الحديثة في معجم المصطلحات الأدبيّة، الثقافة الأجنبيّة، السنة السابعة، العدد الثالث، 1987م.

29. جيرو، بيير، علم الإشارة، السيميولوجيا، ترجمة منذر عياشي، دمشق، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1988.

30. راي، وليم، المعنى الأدبي، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، بغداد، دار المأمون، 1987م.

31. ستولنيتز، جيروم، النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1981.

32. نوريس، كريستوفر، التفكيك، النظريّة والتطبيق، عرض سميّة سعد، مجلّة فصول، ع4، 1984م.

ج) الأجنبيّة:

33. Fish, Stanly, Is There a Text in This Class ?: The Authority of Interpretative Communities (Cambridge, Massachuse it s, and London: Havard Up, 1980).

34. Iser, Wolfgang. Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology. Baltimore: Johns Hopkins Up, 1989.

35. Iser, Wolfgang. The Act of Reading: Atheory of Aesthetic Response. Baltimore: Johns Hopkins Up. 1978.

36. Jauss, Hans Robert. Towards an Aesthetic of Reception. Trans. Timothy Bahit. Minneapolis: U of Minnesota P, 1982.

السيميائية

كان من ثمار تطوّرالدرس اللساني الحديث ظهور مناهج وتيارات نقدية كثيرة مثل البنيوية والأسلوبية والسيميائية. ومثلما سعت البنيوية إلى تقديم قراءات منغلقة

للخطابات الأدبية بغية تأصيل نماذج بنائية محددة، فقد سعت السيميائية إلى تطوير طرائق منفتحة للقراة، متخطية جدار اللغة ومنطلقة نحو تأسيس نظرية في (علم الأدب) والانطلاق من ثمَّ إلى الاهتمام بالخطابات الأخرى كالخطاب الفلسفي والديني، بوصفها أنظمة فكرية تخفي خلفها سيلاً من المعاني التي يجب القبض عليها. وينطلق السيميائيون من رؤية ترى أن المشكلة اللغوية هي أولاً وقيل كل شيء مشكلة (سيميائية) وآية ذلك أن اللغة تنتمي إلى مجموعة (الأنظمة الرمزية) التي تشكل الثقافة كالكتابة والفن والأساطير والسلوك والطقوس.. وبسبب هذا الاهتمام أطلق السيميائيون العنان لحرية القراءة بحثاً عن النسق المتخفّي وراء الإشارات أو الأنظمة الدلالية للشفرات والعلامات ورغبة في كشف طرق إنتاج المعنى.

والسيميائية أو السيمائية أو السيميولوجيا أو السيميوطيقا أو علم الإشارة أو علم العلامات أو علم الأدلة.. إلخ، ترجمات وتعريبات تطول لعلم واحد بمصطلحين شائعين هما: (Semiology) من (Semion) اليونانية، حسب العالم اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير (F.De Saussure) (1856- 1913م) أو (Semiotics) حسب العالم والفيلسوف الأمريكي شارل ساندرس بيرس Ch.S.Perice، (1838- 1914م). ([1]) والمصطلح الأول شاع عند الأوروبيين وعند سيميائيي مدرسة باريس تقديراً لصياغة سوسير، وأما المصطلح الثاني (Semiotics) فيفضله الناطقون بالإنجليزية، كما يشيع في أوروبا الشرقية وإيطاليا والولايات المتحدة الأمريكية، تقديراً للعالم الأمريكي بيرس.

1- ثمة تعريبات وترجمات أكثر مما ذكر، وليس هذا المصطلح الوحيد الذي يثير إشكالية في ترجمته، وإنما تكاد تكون هذه ظاهرة عامة في النقد الحديث، في كل ما نأخذه عن الآخر من مصطلحات. (انظر: بسام قطوس ومحمود درابسة، إشكالية المصطلح النقدي المعاصر: (السيميولوجيا نموذجاً)، حوليات جامعة وهران للبحوث الإنسانية والعلمية، ع2، 1995، ص ص 61- 78.

وقد أسهم في وجود هذا العلم عدد من العلماء والفلاسفة والنقاد. ([1]) فإذا طلبت السيميائية بوصفها علماً، فإن عليك أن تشير إلى فرديناند دي سوسير، وشارل موريس (Ch. Moris)، وإذا أردتها منهجاً نقدياً واستراتيجية مطورة في قراءة الخطابات الإبداعية قراءة سيميائية، أو قراءة النص بوصفه ممارسة دالة، كان عليك أن تذكر رولان بارت(R. Barthes)، وجاك لاكان j.Laca، وجوليا كريستيفا (J.Kristeva)، وإذا طلبتها في الفلسفة، فأمامك كاسيرر Cassirer في رمزية الأشكال. أما إذا أردت أن تبحث عنها مفهوماً، فإنك واجدها سيميائيات: فثمة سيميولوجيا سوسير، بخلفياتها اللسانية، وسيميوطيقا بيرس بمرجعياتها المنطقية والرياضية والظاهراتية، وثمة سيمياء التواصل لدى بريتو (Prieto)، ومونان (Mounin)، وبويسنس (Buyssens)، وثمة سيمياء الدلالة كما عند بارت ولاكان، وهناك سيمياء الثقافة كما بشر بها الروسي يوري لوتمان (Y. Lotman)، والإيطالي أمبرتو إيكو (U. Eco)، وغيرهم ممن عدّوا الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساقاً دلالية. ([2])

2- ظهر مصطلح Semiologie بالفرنسية أو Semiology بالإنجليزية في مجال الطب العلاجي أو الطب النفسي سنة 1752م، وهو دراسة علامات المرضى وأعراضهم الجسدية واللفظية، أما في مجال اللسانيات الحديثة فقد ظهر مع العالم السويسري دي سوسير سنة 1910م. (انظر: عبد اله أبو خلخال، مصطلح السيميائية في البحث اللساني العربي الحديث: النشأة والمفهوم والتعريف، ضمن كتاب السيميائية والنص الأدبي، جامعة عنابة، ماي، 1995م، ص75).

1- لا يمكن التقليل من أهمية المحاولات السابقة على هذه الدراسات السيميائية، مثل محاولة الفيلسوف جون لوك J.Locke (1632- 1704)، وقبله محاولات أرسطو وأفلاطون، ومحاولات الفكر العربي القديم، ومفهوم ابي حامد الغزالي خاصة، وتقسيماته: الوجود العيني، والوجود الذهني، والوجود اللفظي، والوجود الكتابي، الني شرحها الغذامي في الخطيئة والتكفير، ص45.
See: Mounin. George, Semoitic Praxis, Tr: Cathrine Tihanyi and others,)
.(London, 1985, pp. 19-25–Pienum Press, New York

ويهمني في هذا الجانب أن أقدم تصوراً مكثفاً لهذا العلم، مركزاً على الجانب المنهجي منه، وهو النقد الأدبي، مبتدئا بالحديث عن دي سوسير، أول من تكلم في هذا العلم، من خلفية لسانية، وأول من توقع ميلاده وبشر به.

سيميولوجيا دي سوسير:

لقد بشر دي سوسير بمولد السيميولوجيا وحدّد موضوعها بكل علامة دالة، وجعل اللغة جزءاً من هذه العلامة الدالة، إذ عد علم اللغة جزءاً من علم السيميولوجيا العام. يقول: " اللغة نظام إشاري يعبر عن الأفكار.. وبذلك يمكن مقارنته بالنظام الكتابي وبالنظام الألفبائي للصم والبكم وبالنظام الإشاري النقشي.. إن العلم الذي يدرس حياة الإشارة في مجتمع من المجتمعات يمكن أن يكون جزءاً من علم النفس الاجتماعي، وبهذا سوف أدعو هذا العلم سيميولوجيا (Semiologie) ". ([1])

إذن، فاللغة، وفق تعريف سوسير، نظام من العلامات تعبر عن الأفكار مثلها مثل أنظمة أخرى تشبهها، كأبجدية الصم، والإشارات العسكرية وغيرها، ولكن اللغة هي أهم هذه الأنظمة العلاماتية.

إن السيميولوجيا تنطلق من ثم من " نظام جديد للوقائع " يعدُّ اللسان نسق دلائل معبرة عن أفكار، لتكتسب من ثم وظيفة رمزية داخل المجتمعات المختلفة. ولما كانت هذه الوقائع تشتمل داخلها على عدة أصناف من الدلائل، فإن الدلائل اللسانية ليست سوى فرع من هذا العلم العام. فالدلائل اللسانية لا تشكل إلا فرعا من عموم الدلائل، فهي علم خاص بنوع محدد من الدلائل. ([2])

وإضافة إلى مفهوم اعتباطية الإشارة، وما نتج عنه من جعل الإشارة حرة تتحول من دلالة (التواطؤ) إلى دلالات التخيل ([3])، ومفهوم الثنائيات وعلى رأسها التفريق بين

1- F.De Suasure, Course in General Linguistics, Translated by W. Baskin, New York, 1959, P. 16.

1- انظر: حنون مبارك، دروس في السيميائيات، ص ص 69- 70.

2- انظر: الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص48.

اللغة (Language) والكلام (Parole)، فقد قدّم سوسير تصوره عن الحضور (Presence) والغياب (Absence) على أساس أن العلاقات التركيبية بين الوحدات اللغوية تشكل علاقات حضورية، والعلاقات الاستبدالية هي علاقات غيابية تقوم على مبدأ الترابط، على وفق قوى الذاكرة الممكنة، التي تثير الأفكار وتستدعي الألفاظ. ([1]) كما أضاف مفهوم التعارضات (Oppositions)، الذي رآه يتحدد من خلال التفريق بين القوانين الداخلية للغة والمعطيات الخارجية، التي ترتبط بالنظام اللغوي كالأنساق الثقافية والتاريخية والاجتماعية.. إلخ.

سيموطيقا بيرس:

يرى عدد من الدارسين أن تاريخ السيميولوجيا، بوصفه علما، يبدأ مع بيرس الذي درس الرموز ودلالاتها وعلاقاتها. ([2]) وتقوم سيموطيقا بيرس على المنطق والظاهراتية والرياضيات. فالمنطق، بمعناه العام، علم القوانين الضرورية الموصلة إلى الصدق، يشكل بيرس فرعاً من علم التشكيل العام للدلائل، أي فيزيولوجيا الدلائل أو السيموطيقا. ([3])

وإذا كانت الظاهراتية هي الدراسة التي تصف خاصيات الظواهر في مقولاتها الثلاث عن الوجود، بوصفه كيفية ووجوداً وضرورة، فإن سيموطيقا بيرس تتأسس على تحليل مقولات الوجود الثلاث، وتهتم بتمظهر الدليل. وفعل الدليل اللامتناهي واللامحدود هو، وحده، الذي يضمن تأسيس نسق سيميولوجي قادر على أن يوضح نفسه بنفسه، بوساطة وسائله الخاصة. إن المعنى لا يوجد خارج اللغة، وإنما هو في فعل التواصل ذاته وفعل الكلام وفعل الانتاج. ([4])

3- محاضرات في علم اللسان العام، ص156.

1- انظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، الأنجلو المصرية 1978م، ص345، ومحمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، 1991م، ص39.

2- حنون مبارك، السابق، ص70.

3- حنون مبارك، السابق، ص ص 77- 80.

وينظر إلى سيميوطيقا بيرس بوصفها سيميوطيقا التمثيل والتواصل والدلالة في آن واحد. وهي تتسم بأبعاد ثلاثة: بعد تركيبي، وبعد دلالي، وبعد تداولي. فاللغة على سبيل المثال تتكون من فونيمات (صُوَيْتات) ومورفيمات (وحدات صرفية) ووحدات معجمية، وتشكل هذه الوحدات البعد التركيبي للدلائل. أما البعد الثاني فيهتم بالمعاني في علاقتها بسياقها. وأما البعد الثالث فيعني بقواعد التأويل، أي علاقة الدلائل بالنظر إلى مؤولاتها. والمعاني التي تحصل عليها لا تمدنا بها اللغة في بعدها الأول (التركيبي)، ولا ببعدها الثاني (الدلالي)، وإنما في بعدها الثالث، أي الفكر الذي هو موضوع التداولية. ([1])

سيميولوجيا الدلالة:

يبدو أن هذا الاتجاه الذي يعزى للناقد رولان بارت يقترب كثيراً، من حقل النقد الأدبي لعنايته بربط الدلالة باللغة. فقد ذهب بارت إلى أن السيميولوجيا هي علم الدلائل، وأنها استمدت مفاهيمها من اللسانيات. ([2]) حتى لقد قلب بارت المعادلة السوسيرية حيث قال: " إن اللسانيات ليست فرعاً، ولو كان مميزاً، من علم الدلائل، بل السيميولوجيا هي التي تشكل فرعاً من اللسانيات ". ([3]) ويذهب بارت إلى أن إحدى القدرات التي ينطوي عليها الأدب هي قدرته السيميولوجية، قدرته على أن يلعب لعبة الدلائل بدل أن يقوضها، وأن يقذف بها في آلة لغوية ليست من الممكن

1- من أجل سيموطيقا بيرس انظر:

a- Eco. Umberto. A theory of Semiotics. Indiana university press. Bloomington. 1976. pp. 68-70.

b- Tejera. V. Brill, E.J. Semiotics From Peirce To Barthes, Leiden, New .York, 1988, pp. 34-35

1- رولان بارت، درس السيميولوجيا، ت: عبد السلام بن عبد العال، دار توبقال، المعرفة الأدبية، 199، ص21.

2- حنون مبارك، دروس في السيميائيات، ص76.

التحكم فيها، قدرته على أن يقيم في اللغة المستعبدة ذاتها تعدداً حقيقياً لأسماء الأشياء.([1]) ويعد بارت النص ثمرة اللغة، ويعني به نسيج الدلائل والعلامات التي تشكل العمل الأدبي، ويرى أن على اللغة أن تحارب داخل اللغة، لا عن طرق التبليغ، وإنما بفعل الدور الذي تقوم به الكلمات وتشكل هي مسرحه. ([2]) ويربط بارت (إنتاج المعنى / الدلالة) باللغة ؛ لأن إنتاج المعنى أصلاً من اللغة، ولا يمكن للسيميولوجيا إلا أن تلجأ إلى اللغة للوقوف على دلالة الأشياء، وبذا فاللغة تعد نموذجاً للسيميولوجيا لأنها تمدنا بالمعاني والمدلولات. يقول بارت: " إن قدرات التحرر التي ينطوي عليها الأدب لا تتوقف على الشخص المدني، ولا على الالتزام السياسي للكاتب.. كما أنها لا تتوقف على المحتوى المذهبي لعمله، وإنما على ما يقوم به من خلخلة للغة ". ([3]) وفي سياق آخر يميّز بارت بين العلم والكتابة الأدبية، فيرى أن الكتابة توجد حيثما يكون للغة نكهة فتجده يصف الأدب بأنه واقعي وغير واقعي في آن. فهو واقعي ؛ لأنه ينشغل بتمثيل شيء ما هو الواقع، وغير واقعي ؛ لأنه لا يكتفي بتمثيل هذا الواقع، وإنما يسعى دائما إلى تصوير المستحيل، ويعتقد أن الرغبة في المستحيل أمرٌ معقول.([4])

وبهذا فإن بارت يحاول تحرير النص وتحرير مخيلة قارئه، وفتح المجال أمام تخصيب الدلالة، فحين يصف الأثر الأدبي بإزاء النص تجده يصف الأول بأنه (في أحسن الأحوال) رمزي بدرجة وضيعة، بينما النص تمددي وتعددي. تمددي لأن مجاله هو مجال الدال بإحالته إلى فكرة اللعب والتوليد الدائم للدال داخل مجال النص، وفق حركة تسلسلية للتداخل والتغير. إن المنطق الذي يتحكم في النص ليس منطقاً تفهمياً (يحدد مقصد الأثر وما يريد " أن يقوله ") وإنما هو منطق كنايات، أو منطق الإفصاح عن الطاقة الرمزية. أما النص التعددي، فهو ليس ما ينطوي على معان عدة

3- درس السيميولوجيا، ص20.
4- درس السيميولوجيا، ص14.
1- درس السيميولوجيا، ص14.
2- درس السيميولوجيا، ص ص 16- 17.

فحسب، بل وما يحقق أيضاً تعدد المعنى ذاته. ليس النص مجموعة معان، وإنما هو مجازٌ وانتقال، ولا يمكن أن يخضع لتأويل ولو كان حراً، وإنما لتفجير وتشتيت. ([1]) لقد خلص بارت إلى مفهوم "الدلائلية "، إذا أضاف إلى مفهوم الدليل، الذي شرحه سوسير بأنه يتألف من (دال ومدلول)، تميّزه على صعيد الماهيات. فاللباس مثلاً، وفق بارت، يستخدم للتغطية، والطعام للتغذية، إلا أن ذلك لا يمنع أن يدلا على شيء آخر، كذلك المعطف الشتوي يستخدم للوقاية من المطر، ولكن لا يمنع أن يُنبيء المعطف عن حالة مناخية. ([2])

أما الناقد الأسلوبي ميشال ريفايتر فقد طوّر طريقة سيميائية خاصة بالقراءة الشعرية، كشف فيها عن العلاقة الجدلية بين النص والقارىء في كتابه المعنون بـ "Semiotique de la Poesie, Seuil, Paris. 1983". وتحدث فيه عن مرحلتين من مراحل القراءة: القراءة الاستكشافية، والقراءة الاسترجاعية. ورأى أن عملية فك شفرة القصيدة تبدأ من المرحلة الأولى، أما المرحلة الثانية فهي القراءة الاسترجاعية أو الارتكاسية، وفيها تجري عملية التفسير الثانية، محققة القراءة التأويلية.

سيميولوجيا الثقافة:

وثمة اتجاهات أخرى في داخل السيميائية مثل: سيميولوجيا الثقافة (Semiology of Culture)، كما لدى جماعة موسكو– تارتو(Mosco Tarto -): يوري لوتمان Y.Lotman ، وأوسبانسكي Ouspensky، وإيفانوف Ivanov، وطوبوروف Toporov، ممن يعدون الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساقاً دلالية. ([3]) وقد عنى أصحاب هذا الاتجاه بدراسة الظواهر الثقافية باعتبارها عمليات

1- درس السيميولوجيا، ص62، وانظر: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ت: سعيد الغانمي، فصل بعنوان " رولان بارت: النص المتعدد "، ص ص 113- 115.

2- رولان بارت، مبادىء في علم الأدلة، ص69.

1- دروس في السيميائيات، ص89.

تواصلية، وربطوا بين اللغة والمستويات الثقافية والاجتماعية والآيديولوجية، مؤكدين أن العلاقة تتألف من دال ومدلول ومرجع ثقافي. ([1])

فقد طوّر أمبرتو إيكو U. Eco نموذجاً سيميائياً اتصالياً بإضافته الشفرات الصغرى (Sub Codes)، التي تسهم في فك شيفرات الرسالة من قبل القارىء، وبما يتيح فهم الرسالة وإعادة تركيب شفرة المرسل وخلقها من جديد. ويقسم إيكو الدلائل الإشارية إلى قسمين: دلائل قصدية، ودلائل غير قصدية. كما حصر إيكو الدلائل في ثمانية عشر نسقاً تتمثل في اللغات الطبيعية والمكتوبة والأنساق الخطية والحكي وآداب السلوك، والأساطير والطقوس والمعتقدات والرسائل والتواصل الجماهيري، والعلامات الشمية والحسية والذوقية، وأنماط الأصوات، وحركات الأجسام، وسيميائية الحيوان، ودلالات المكان والحركة.([2])

أما سيمياء التواصل (Semilogy of Communication)، فيمثلها كل من بريتو Prieto، وجورج مونان G. Mounin، وبويسنس Buyssnes حيث لا يرون في الدليل غير كونه أداة تواصلية أو أداة قصد تواصلي. ([3]) والعلاقة لدى أصحاب هذا الاتجاه تتكون من وحدة ثلاثية المبنى: الدال والمدلول والقصد.([4]) فالتواصل مشروط بالقصدية وإرادة المتكلم في التأثير على الغير. ولسيمياء التواصل محوران:

أ – محور التواصل: وهو إما تواصل لساني كما في عملية التواصل بين البشر بالفعل الكلامي، أو غير لساني كما في الملصقات الدعائية وإشارات موريس.

ب- محور العلامة: ويتلخص في أن الدال والمدلول يشكلان علامة، وتصنف العلامة هنا في أربعة أصناف:

2- انظر: موسيه ماري إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص85.

1- Eco. The Limits of Interpretation. Indiana Univ. Press, Bloomingtom. 1990. P.207.

2- دروس في السيميائيات، ص72.

1- عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص84.

1- الإشارة: كما في العرافة والكهانة وأعراض الأمراض والبصمات، وتتميز بأنها حاضرة مدركة دون أن تحتاج لشرح أو تعريف.

2- المؤشر: وهو عند بريتو يساوي العلامة التي هي بمثابة إشارة اصطناعية، لا يؤدي المهمة المنوطة به إلا حيث يوجد المتلقي لها.

3- الأيقون: علامة تدل على شيء تجمعه إلى شيء آخر علاقة المماثلة.

4- الرمز: ويسميه موريس (علامة العلامة)، والرمز دال على شيء ليس له وجه أيقوني، كالخوف، والفرح، والعدل، وكل الشعارات والصفات. ([1])

خلاصة نقدية:

لقد شكلت كل هذه الاتجاهات السيميائية روافد أصيلة لبناء (قراءة/ قراءات) سيميائية ليس للأدب فحسب، بل لقراءة أنظمة علامية وإشارية أخرى، فبالإضافة إلى قراءة الأدب: شعراً ورواية ومسرحاً، والفن: رسماً وموسيقى وسينما، فقد دخلت السيمياء كل دوائر الخطاب، وأصّلت لقراءة الخطابات الفلسفية والدينية والفكرية. وقد امتازت الدراسات السيميائية للأدب بحرصها على فهم العلاقة الأدبية في مستوى العلاقة الجدلية بين النص الأدبي والمجالات الثقافية والآيديولوجية ببنيتها الاقتصادية والاجتماعية، وفي مستوى النص الأدبي نفسه. ([2]) وإذا كانت

البنيوية قد سعت إلى تقديم قراءات منغلقة للخطابات الأدبية سعياً إلى تأصيل بنائية محددة تقوم على النسق اللغوي، أو النموذج اللغوي (لغة / كلام - تزامن / تعاقب – أفقي / عمودي..)، اعتقاداً منها بأن الخطابات الأدبية تشكل سننها الخاصة بمعزل عن قارئها، فإن السيميائيين قد أبطلوا هذا الزعم وطوّروا طرائق

2- انظر: معرفة الآخر، ص ص 84- 96.

3- انظر: أمينة رشيد، السيموطيقا، مفاهيم وأبعاد، مجلة فصول، ع3، 1981م، 1، ص ص 48- 49.

منفتحة للقراءة. ([1]) ومثلما فعل التفكيكيون وشككوا بوجود مثل هـذه الأنساق البنيوية المتشاكلة داخل النص، وذهبوا إلى أن النص الأدبي يحارب كل حالة تشاكلية خاضعة لعملية الانبناء (Structuralization)، وينزع إلى التنافر والتقوّض، رفض السيميائيون فكرة وجود ارتباط ثابت بين الدال والمدلول، وقدّموا تصوّرهم على أن الإشارات (تعوم) سابحة لتغري المدلولات إليها لتنبثق معها وتصبح جميعاً (دوالاً) أخرى ثانوية متضاعفة لتجلب إليها مدلولات مركبة. وبذلك حرّروا الكلمة وأطلقوا عتاقها لتكون (إشارة حرة) ؛ وهي تمثل حالة (حضور)، في حين يمثل المدلول (حالة غياب) معتمداً على ذهن المتلقي لإحضاره إلى دنيا الإشارة. وهذه العلاقة لا تتأسس إلا بفعل المتلقي العارف الذي يؤسس هذه العلاقة ويقيمها بين الدال والمدلول، وهي ما يسمى بالدلالة. ([2])

وإذا كانت البنيوية قد رأت في الأدب ثقافة، فإن السيميائية لم تر فيه سوى شفرة أو مجموعة سنن متفق عليها ضمن مستوى ما، دون أن يكون ثمة اتفاق على أبعادها العميقة. إن القراءة السيميائية، على عكس القراءة البنيوية التي ترى أن النظام مؤطر لمعنى ما، ترى أن النظام يظل مهدداً بسبب من اتساعه وتعذر احتوائه إلى الأبد. ([3])

إن القراءة السيميائية لا تلغي القراءات السابقة عليها، وإن كانت تفيد منها وتحتويها، فهي بتركيزها على قراءة أعماق الدال، بحثاً عن الأنظمة الدلالية للشفرات والعلامات وطرق إنتاج المعنى، لتفتح المجال واسعاً لفعالية القراءة، وحفز الطاقة التخييلية لدى القارىء، ليشارك بفكره وثقافته في إبداع النص من خلال كشف مخبوئه، وتفتيق دلالاته.

1- انظر: صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، ص136.

2- انظر: الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص46.

1- هويدي، السابق، ص138.

ومن الواضح أن الدراسات النقدية الحديثة تتجه بطبيعتها إلى السيمياء من حيث كونها علم الإشارة الدال، بما تحتوي من كشف وإطلاق، للأبعاد النفسية والاجتماعية والتاريخية والجمالية والدلالية والتداولية. ولقد علّمنا تحول كبار النقاد من أمثال رولان بارت بانتقاله من البنيوية إلى اتجاهات غير قابلة للتحديد كالسيمياء، والتأويل، والنقد الحواري، وجماليات القراءة، التى تجعل من المعرفة احتفالاً، أهمية تطور الناقد مع النظريات والإفادة منها تحقيقاً لمقولتنا التي طالما رددناها عن تراكم النظريات النقدية. ولقد تعلمنا أنه ومع السيمياء ينتعش القول بالتأويل والهرمنيوطيقا ؛ حيث تمثل هذه الأخيرة محور العملية النقدية المعاصرة، مستفيدة من كل النظريات والمناهج النقدية السابقة عليها.

السيمياء
أهم المصادر والمراجع

1. أمبرتو إيكو، **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2000 م.

2. بسام قطوس، **تمنع النص متعة التلقي قراءة ما فوق النص**، من إصدارات اللجنة الوطنية العليا لإعلان عمان عاصمة للثقافة العربية 2002م، دار أزمنة، 2002 م.

3. بول دي مان، العمى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر، ترجمة سعيد الغانمي، الإمارات، المجتمع الثقافي، 1995.

4. بول ريكور، النص والتأويل، ترجمة منصف عبد الحق، بيروت، مجلة العرب والفكر العالمي، 1988م.

5. روبرت شولز، **السيمياء والتأويل**، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1995 م.

6. روبرت هول، نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل.

7. سيزا قاسم، **القارئ والنص العلامة والدلالة**، المجلس الأعلى للثقافة، 2002 م.

8. علي حرب، التأويل والحقيقة، بيروت، دار التنوير، 1995.

9. محمد مفتاح، التلقي والتأويل، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1994م.

10. أبو زيد، نصر حامد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، المركز الثقافي العربي، ط2، 1992 م.

11. هانز روبرت ياوس، علم التأويل الأدبي: حدوده ومهماته، ترجمة بسام بركة، بيروت، مجلة العرب والفكر العالمي، 1988م.

12. Gadamer, H.G., **Truth and Method**. The Seaburg Press, .New York. 1975

13. ____________, **Philosophical Hermeneutics**.Trans.David E.Linge. Berkcley: U of California press,1976.

14. Grant Robert M.A, **Short History of interpretation of the Bible**. The Macmillan Company. New York, 1963.

15. Hirsh, E. D.JR. **Validity in interpretation**, Yale Univ,press,1969.

16. ______________, **The Aims of Interpretation**, Chicago.U of Chicago press,1976.

17. **Makaryk, Irena, Encyclopedia of Contemporary Literary Theory**: Approaches, Scholars, Terms, University of Toronto press, 1993.

18. Palmer R.E.**Hermeneutics**, Northwestern University ,press .Evanston, 1969

19. Rricoeur. Paul, **Interpretation Theory**. The Texas Christian Univ. press, 4th. printing, 1976.

بين التفسير والتأويل:

بين التفسير والتأويل Interpretation مواطن التقاء وافتراق. فمن مواطن الالتقاء أن كليهما يسعى إلى الكشف عن معنى النّص وقصدية المؤلف. وإذا كان المفسّرُ يقع على عاتقه عبء تفهم النص وإفهامه من خلال البحث عما تعنيه الكلمات أو ظاهر اللفظ، فإن المؤول لا يكتفي بذلك بل يسعى إلى تجاوز قصدية المؤلف إلى البحث عما وراء ظاهر الكلمات: أي إلى البحث عن الرموز الكامنة في النص. ومن هنا فإن من المعاني اللصيقة بالتأويل الكشف عن الخبيء والغامض، وهذا هو المفهوم من اقتران التأويل بالأحلام، فالأحلام رموز، ولعله بسبب ذلك شاع في تراثنا أن التفسير للعامّة، بينما التأويل للخاصة، وأن التفسير للظاهر ولكن التأويل للباطن.

ومن هنا تبدو محدودية التفسير بإزاء اتساع التأويل، وكأن التأويل يتجاوز سلطة النص الإبلاغية ليمنحه مزيداً من حريّة النظر في النصوص التي تعصى على التحديد. فالمؤول لا يقف عند مقاصد المؤلفين بسبب اعتقاده بصعوبة تحديد تلك المقاصد، وإنما يتجاوزها للبحث عما تخفّي وراء الكلمات. وبهذا يمثل مفهوم القصد أو الوصول إلى القصد ركناً أساسياً من أركان التفسير، سواء أكان الخطاب المعني بالتفسير دينياً أم أدبياً أم فلسفياً.

وفي تراثنا القديم نشأ مصطلح التفسير مع تفسير القرآن الكريم، فكان لدينا نوعان من التفسير:

الأول: التفسير بالمأثور، وكان يُقْصد من ورائه الوصول إلى معنى النّص عن طريق جمع الأدلة التاريخية واللغوية التي تساعد على فهم النّص فهما "موضوعياً " أي كما

فهمه المعاصرون لنزول القرآن من خلال المعطيات اللغوية التي يتضمنها النصّ وتفهمها الجماعة.

والثاني: التفسير بالرأي أو (التأويل)، وقد نظر إليه على أساس أنه تفسير "غير موضوعي "، لأن المفسر لا يبدأ من الحقائق التاريخية والمعطيات اللغوية، وإنما يتجاوزها بموقفه الراهن، محاولاً أن يجد في النص المدروس سنداً لذلك الموقف.([1])

وتبدو صعوبة الفصل بين التفسير والتأويل فصلاً حادّاً، فالعلاقة بينهما تبدو أحياناً جدلية، إذ من غير المعقول أن تخلو كتب التفسير بالمأثور من بعض الاجتهادات بالرأي التي ترقى إلى مستوى التأويل، كما أنه من غير الممكن أن يتجاهل المفسر بالرأي أو المؤول الحقائق التاريخية واللغوية المتصلة بالنص الذي يقوم بتأويله. ومن هنا فقد ينطوي التفسيرُ على قدر من التأويل والعكس صحيح. وإذا كان وُكْد التفسير السعي إلى كشف المعنى أو القصد، فإن التأويل أيضاً يقوم بهذه المهمة، ولكن بطريقة أكثر تعقيداً، لأنه قد يعني الكشف عن الدلالة الموضوعية في النصوص التي تحتمل أكثر من مدلول. وفي الوقت الذي يبدو فيه التأويل بحثاً عن فك الرموز وأسرارها العنيدة، فإنه يعترف بأهمية وجود هامش أو هوامش لتأجيل المعنى أو إرجائه.

لقد ساد مفهوم البحث عن المعنى في تراثنا العربي مصاحباً لتفسير القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، كما ساد ذلك في الغرب بحثاً عن معنى الكتاب المقدس، قبل أن يتحوّل البحث عن الدلالة المعنوية ومقاصد المؤلفين إلى علم (التأويل) أو(الهرمنيوطيقا). لقد جعل ذلك التحوّل القارئ أو المتلقي موضع البحث بدلاً من المؤلف أو المتكلّم. وقد صاحب ذلك التحوّل كثيرٌ من الأسئلة حول الدلالة

1- انظر: نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1992 م، ص 15.

التاريخية للغة، وكيف تختلف دلالة الألفاظ من عصر إلى عصر ومن قارىء إلى قارىء. ([1])

وإذا كان التأويل، مفهوماً، قديمٌ قدم النصوص نفسها دينية أو لغوية، وقدم بدء محاولات تفسيرها وشرحها من خلال مجموعة من القواعد والمعايير التي يتبعها المفسر، فإن الهرمنيوطيقا Hermeneutics هي نظرية تأويل النصوص، أو هي العلم الذي يبحث في آليات الفهم، وقد بدأت في الفكر الغربي الحديث مع القرن السابع عشر (1654م) عندما انفصلت عن مجال فهم النصوص الدينية لتصبح علماً مستقلاً بذاته يناقش عمليات الفهم وآليات التأويل بيد أن الهرمنيوطيقا، منهجاً ومفهوماً وفلسفة، تطوّرت بعد ذلك، حيث امتدت تطبيقاتها إلى دوائر أكثر اتساعاً شملت حقول العلوم الإنسانية كالتاريخ،والفلسفة والأنثروبولوجيا،والنقد الأدبي وغيرها. ([2])

محطات في الطريق إلى الهرمينوطيقا:

وثمة محطات مهمة في تطوّر الهرمنيوطيقا في الفكر الغربي، بدأت مع الألماني فريديك شلير ماخر Schleiermacher صاحب ما عرف ب "الحلقة الهرمنيوطيقية " The Hermeneutic Circle والتي ينص فيها على أننا حتى نفهم النّص في كليته لابدُّ من فهم العناصر الجزئيـــة (الكلمات، والجمل) المكونة له، والعكس صحيح.

- 1 -

ويمثل شليرماخر الهرمنيوطيقا الكلاسيكية، فقد نقلها من دائرة الاستخدام اللاهوتي إلى دائرة العلم والفن الذي يؤسس لعملية الفهم ومن ثمَّ التفسير. وكان قد

1- انظر: سيزا قاسم، القارئ والنص العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، 2002 م، ص 125.

2- See: Makaryk, I, Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, p.90

نبه إلي أن للنص بعدين: بعداً موضوعياً يتمثل في اللغة، وآخر نفسياً ذاتياً يتمثل في المبدع نفسه. وقد أدرك العلاقة التبادلية بين البعدين، فالأول أي اللغوي يشير إلى المشترك الذي يجعل عمليه الفهم ممكنة، والثاني أي النفسي يشير إلى فكر المؤلف ويتجلى في استخدامه الخاص للغة. ويمكن للقارئ الذي يود قراءة هذا النص أن يبدأ، من أي جانب يراه ما دام كل منهما يؤدي إلى فهم الآخر، لأن الجانبين صالح كنقطة بداية لفهم النص. وإن كان شليرماخر يرى أن البدء بالمستوى اللغوي هو البداية الطبيعية، لكن عليه أن يكون متقبلاً لفكرة تعديل فهمه على وفق ما يسفر عنه بحثه في جزئيات النص وتفاصيله وجوانبه المتعددة، وهذه عودة أخرى إلى الدائرة الهرمنيوطيقية التي أسس لها. ولم يقطع شليرماخر في أن نظرية التأويل هذه قادرة على استحضار كل إمكانيات معنى أي عمل أو نص تدرسه، وكل ما يطمح إليه المفسر هو أن يصل إلى أقصى طاقته في تفسير النص.([1])

- 2 -

بعد ذلك جاءت محاولة فيلهلم ديلثي Dilthey (1833 – 1911) الذي حدَّ الأساس المعرفي عنده بالتجربة، حيث رأى أن كل معرفة قائمة على التجربة المعيشة، وأن الوحدة الأصلية للتجربة ولنتائجها الصحيحة مشروطان بالعوامل التي تشكل الوعي وما ينشأ عنه. ويرى ديلثي أن التجربة الذاتية هي أساس المعرفة، بل هي الشرط الذي لا يمكن تجاوزه لأي معرفة، وطالما أن هناك مشتركا بين البشر، فإن التجربة تغدو هي الأساس الصالح لإدراك الجانب الموضوعي القائم خارج الذات، وذلك بسبب التشابه بين ملامح التجربة الإنسانية، وهو ما يشير إليه ديلثي بإعادة اكتشاف " الأنا " في " الأنت ". ([2])

1- انظر: نصر حامد أبو زيد، السابق، ص ص 21 – 23.

2-نصر حامد أبو زيد، السابق، ص.26

وهكذا تمثل عملية التعبير، سواء أكان مكتوباً أم سلوكاً اجتماعياً، الجانب الموضوعي للتجربة، لأنه يحولها من حالة الذاتية (التجربة الداخلية المعيشة) إلى حالة خارجية موضوعية يمكن المشاركة فيها كما يمكن تأملها. وهذا ما كان جسده ت. س. اليوت في نظريته النقدية عن " الإسقاط Projection Theory "، فكأن المبدع لا يعبر عن تجربته الذاتية، وإنما يعبر عن تجربة الحياة في تجربة المبدع، وأما التجربة فتتجسد من خلال وسيط موضوعي هو اللغة. لقد منح ديلثي الهرمنيوطيقا بعداً جديداً تجاوز الفهم التاريخي الكلاسيكي إلى تمثل في توسيع فهم التجربة في العمل الأدبي، منتقلاً بهذه التجربة من إطار الذاتية إلى إطار من الموضوعية عبر وسيط مهم هو اللغة، ومن خلال شيء مشـــــترك بين المؤلف والمتلقي وهو تجربة الحياة، فهي ذاتية عند المتلقي

وموضوعية في العمل الأدبي. وعملية الفهم من ثمّ تقوم على نوع من الحوار بين تجربة المتلقي الذاتية والتجربة الموضوعية الكامنة في الأدب من خلال اللغة. ومن هنا يصل إلى نتيجة مؤداها أن المعنى ليس ثابتا وإنما يقوم على مجموعة من العلاقات، بمعنى أن الفهم يتغير في متجدد اللحظات الزمنية. وهكذا تظل تدور في" دائرة التأويلية" كلما اكتسبنا تجارب جديدة وفق تطور الفهم وتغير الزمان والمكان. ([1])

وقد تأثر بديلثي كلٌ من هيدجر Heidegger وجادامير Gadamer اللذين أسسا عملية الفهم على أساس وجودي، بعيداً عن الميتافيزيقية المتعالية لفكرة الوجود عندهما. وهو وجود مشروط بلحظة تاريخية معينة، وبإطار اجتماعي يحدد شروط هذا الوجود وآفاقه. وهذه الشروط هي التي تحدد نقطة البداية للإدراك والمعرفة. وليس الإنسان، بما هو ذات متعالية،هو مؤسس الوجود الخارجي في عملية الإدراك، وليس هناك أي أولوية مسبقة في عملية المعرفة، بل كلٌ من الذاتي

1- See: Dilthey,Wilhelm On the Special character of the Human Sciences, p. 112 - 113

والموضوعي في حالة علاقة جدلية محكومة بالشروط الموضوعية المادية والتاريخية التي تتم فيها المعرفة.

- 3 -

أما مفكرو الهرمنيوطيقا المعاصرون مثل الايطالي إميليو بيتي E. Bitty، والفرنسي بول ريكور Paul Ricoeur والأمريكي هيرش Hirsh فقد سعوا إلى إقامة نظرية " موضوعية " في التفسير. وعلى أيديهم انتقلت الهرمنيوطيقا من كونها بنيت على أساس فلسفي لتصير ببساطة " علم تفسير النصوص " أو " نظرية التفسير ". فقد ركز بول ريكور على تفسير الرموز بوصفها وسيطاً شفافاً ينم عما وراءه، ومن ثم ينصبُّ التفسير على النصوص اللغوية وتحليل المعطيات اللغوية للنص بهدف الكشف عن مستويات المعنى الباطني. وينتهي ريكور إلى ربط النص بالكاتب، ويؤكد في الوقت نفسه استقلال النص من حيث المعنى، ومهمة المفسر هي النفاذ إلى عالم النص وحل مستويات المعنى الكامن فيه، الظاهر والباطن، الحرفي والمجازي، المباشر وغير المباشر. وفي ذلك يتساوى عند ريكور، من الوجهه الهرمنيوطيقية، النصوص الأدبية والأساطير والأحلام، طالما تجسدت في رمز معبّر عنه باللغة. وعملية التفسير عنده تقوم على حلّ شفرة المعنى الباطن من خلال المعنى الظاهر، وعلى كشف مستويات المعنى المتضمنة في المـعنى الحرفي. ([1])

أما هيرش Hirsh فقد أقام تفرقة واضحة بين قَصْد المؤلف والمعنى الكامن في النص، ورفض التركيز على ما يعنيه المؤلف أو ما يقصده أو ما أراد أن يعبر عنه، وطالب بالبحث عن المعنى الذي يعبّر عنه النص، والذي يمكن الوصول إليه من خلال فحص الاحتمالات العديدة التي يمكن أن يعنيها النص... وعلى الهرمنيوطيقا أن تترك مجال مغزى النص بالنسبة للقارئ أو للعصر للنـــقد الأدبي.([2])

1- See: Ricoeur, p. Interpretation Theory,p.6

2- See: Makaryk, OPTC, p 92 - 93

وهكذا انتقلت الهرمنيوطيقا إلى البحث في آليات النص وتلقيه من خلال مجموعة من الأطر الاجتماعية والثقافية والحضارية التي أنتجت النّص بالمقارنة بأطر استقباله. وهكذا بدت المسألة الهرمنيوطيقية مع النقاد أكبر من مسألة دلالة لغوية، ولكنها مشكلة أنظمة سيميائية أو أبنية سيميوطيقية.([1])

- 4 -

وإذا كانت بعض النظريات النقدية أو الكثير منها قد انطلقت، عبر تطوّرها التاريخي، للبحث عن قصد المؤلف بوصفه مصدراً لكل المعاني، فإنه مع الهرمنيوطيقا، بل قبل ذلك مع البنيوية التي نادت بموت المؤلف، ([2]) والتقكيكية والسيميائية، تعرضت فرضية قصد المؤلف لكثير من الضربات، حيث لم يعد المؤلف مصدراً لكل المعاني، وإنما بات له منافسون، لعل المتلقّي أهم هؤلاء.

بهذا المعنى الذي قدّمناه فإنّ معظم المناهج والنظريات النقدية التي عاينت النصوص أو قاربتها قد مارست نوعاً من التأويل وهي تبحث عن قصد المؤلف أو المعنى الكامن خلف كلماته. وهي الإشكالية عينها التي واجهها النقاد والنظريات النقدية في البحث عن العلاقة بين المؤلف والنّص والقارئ. فبعض هذه النظريات أولت جل عنايتها للمؤلف، وبعضها منحت دوراً حرّاً للقارئ، وبعضها توسطت بين هذا وذاك. ولكن النقلة النوعية للتأويل والهرمنيوطيقا كانت على أيدي بعض المفكرين والفلاسفة والنقاد الذين أتينا على ذكر بعضهم، ناهيك ببعض المناهج اللغوية والنقدية التي أسهمت بشكل أو بآخر في إغناء مسيرة التأويل والهرمنيوطيقا. ولعل قراءة فاحصة لعدد من عنوانات الكتب المهتمة بالتأويل تؤكد ما ذهبت إليه. فكتاب روبرت شولز الموسوم بـ "السيمياء والتأويل "، وكتاب أمبرتو إيكو الموسوم بـ "التأويل بين السيميائيات والتفكيكية"، وكتاب نصر حامد أبي زيد " إشكاليات

1- انظر سيزا قاسم، السابق، ص 126.

2- ينظر: رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ص 15 – 25.

القراءة وآليات التأويل "، وكتاب وليم راي " المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية "، كل هذه العنوانات وغيرها تؤكد ارتباط التأويل بنظريات ما بعد البنيوية: السيميائية والتفكيكية ونظريات القراءة والتلقي. أما كتاب بول ريكور الموسوم بـ" التأويل والتأويل المضاعف " (1996) فهو شهادة أخرى على أن دعامته الأساسية وزاده المعرفي قد جادت به السيميائيات، ([1]) مع إدراكنا لأهمية المزاوجة بين الجانب الموضوعي في السيمياء والجانب الذاتي في التأويل.

التأويل (خلاصة نقدية):

التأويل إذن في أبسط معانيه هو قراءة للنّص أو مقاربة له تتحكم فيها الفرضيات الخاصة بالقراءة، المنبثقة من معطيات النّص أولاً، ومن قدرات المؤول ثانياً. والتأويل في أوسع معانيه هو القراءة بمعناها الواسع: نقدية أو آيديولوجية أو مغرضة أو بريئة ... إلخ.

ولا تقاسُ أهمية أي نص إبداعي بنوايا مؤلفة المعلنة أو مقاصده أو نيته، فالناقد أو المؤول مطالب دائماً بأن يبني قراءته على نص أمامه تشكل لغته البعد الموضوعي فيه، وعليه أن يبحث هو نفسه عن تسويغـــه أو فك رموزه من خلال محاولة الاهتداء إلى نشاطات واعية وأخرى غير واعية. فالنص، أي نص، يحتوي على أشياء قد تكون واضحة وأشياء غير واضحة، إنه لغزٌ ينطوي على التاريخ والاجتماع والسياســة وعلم النفس..، من خلال ما يبدو جمالياً أو روحياً أو أخلاقياً.([2])

ومن هنا فإن من أولى مهمات الناقد قراءة المضمر أو المخفي أو المطمور، إذ لا معنى للنص إلا بوساطة القراءة، فالقراء الأكفاء هم الذين يمنحون النصوص معاني متجدّدة. فالنّص اليوم فضاءٌ وليس وثيقة ملحقة بسلطة معرفية تتداوله أو بسلطة

1- انظر: أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2000م، ص 9.

2- يُنظر، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص 190.

سياسية تدجّنهُ.. إنه أرض مجهولة وعلى من يريد اكتشافها أن يصبر نفسه على تحمل وعثاء السفر في مجاهلها، في رحلة البحث عن المعنى الذي يعصى على التحديد، ويظل قابلاً للتأجيل.

التأويل
أهم المصادر والمراجع

1. أمبرتو إيكو، **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2000 م.

2. بسام قطوس، **تمنع النص متعة التلقي قراءة ما فوق النص**، من إصدارات اللجنة الوطنية العليا لإعلان عمان عاصمة للثقافة العربية 2002م، دار أزمنة، 2002 م.

3. بول دي مان، العمى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر، ترجمة سعيد الغانمي، الإمارات، المجتمع الثقافي، 1995.

4. بول ريكور، النص والتأويل، ترجمة منصف عبد الحق، بيروت، مجلة العرب والفكر العالمي، 1988م.

5. روبرت شولز، **السيمياء والتأويل**، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1995 م.

6. روبرت هول، نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل.

7. سيزا قاسم، **القارئ والنص العلامة والدلالة**، المجلس الأعلى للثقافة، 2002 م.

8. علي حرب، التأويل والحقيقة، بيروت، دار التنوير، 1995.

9. محمد مفتاح، التلقي والتأويل، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1994م.

10. أبو زيد، نصر حامد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، المركز الثقافي العربي، ط2، 1992 م.

11. هانز روبرت ياوس، علم التأويل الأدبي: حدوده ومهماته، ترجمة بسام بركة، بيروت، مجلة العرب والفكر العالمي، 1988م.

12. Gadamer, H.G., **Truth and Method**. The Seaburg Press, .New York. 1975

13. ___________, **Philosophical Hermeneutics**.Trans.David E.Linge. Berkcley: U of California press,1976.

14. Grant Robert M.A, **Short History of interpretation of the Bible**. The Macmillan Company. New York, 1963.

15. Hirsh, E. D.JR. **Validity in interpretation**, Yale Univ,press,1969.

16. _____________, **The Aims of Interpretation**, Chicago.U of Chicago press,1976.

17. **Makaryk, Irena, Encyclopedia of Contemporary Literary Theory**: Approaches, Scholars, Terms, University of Toronto press, 1993.

18. Palmer R.E.**Hermeneutics**, Northwestern University ,press .Evanston, 1969

19. Rricoeur. Paul, **Interpretation Theory**. The Texas Christian Univ. press, 4th. printing, 1976.

الباب الخامس

اتجاهات و تيارات أخرى

النقد النسوي Feminist Criticism

-1 -

إن وسمنا هذا الباب بعنوان " تيارات واتجاهات أخرى " يكشف ما أردنا قوله من أن هذه التيارات: النقد النسائي والنقد الثقافي لم يرقيا بعد إلى مرتبة المناهج. آية ذلك أننا لم نرها تخضع لمنطق علمي متماسك، ولا تقوم على خلفيات فلسفية واضحة، ولا تقدم مفهومات أدبية محددة في إطار نظري متماسك. وربما أمكن دراسة النقد النسائي في إطار ما يطلق عليه الجنوسة وهو مفهوم تمحورت حوله الدراسات النسائية في كافة المجالات سياسية واجتماعية وبيولوجية وأدبية.. إلخ، ومظلة كل تلك الدراسات الدعوة التحررية التي تتبناها الحركات النسائية في العالم التي تقف ضد التحيز المسبق في الفكر الثقافي عموماً ضد المرأة.

فهي أشبه بتيارات اجتماعية أو سياسية تلتقي في النقد النسائي حول فكرة الانتصار للمرأة والمطالبة بفرص لها مساوية للرجل في النظام الرمزي (أقصد الأدب والفنون مثلاً)، أو رفض النظام الرمزي للرجل باسم الاختلاف أو التخلص من هيمنة الرجل ([1]).

ولعل مما يؤكد هذا النزوع نحو التخلص من هيمنة الرجل سعي بعض ناقدات الحركة النسائية إلى عدم تبني " نظرية " Theory، لأن النظرية مذكرة دائماً في المؤسسات الأكاديمية، وتتضمن صفات الفحولة من حيث هي المجال الفكري الطليعي الصعب في الدراسات الفكرية. فالفضائل الرجالية للصرامة والعزم النافذ والطموح الوثاب تجد ملاذها في مجال "النظرية "، أكثر مما تجده في المنطقة الرّهيفة للتفسيرات النقدية. ([2])

1- محمد عناني، معجم المصطلحات الأدبية، ص.191

1 - انظر:، رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 1998م، ص194.

ولعل استعراضاً سريعاً لبعض ما كتب حول موضوع النقد النسوي، يؤكد لنا علاقة الارتباط الواضحة بين النقد الأدبي النسوي والصراعات الفكرية المنتمية للسياسة والعلوم الاجتماعية.([1]) وهذا ما دفع كاتبات الحركة النسائية الحديثة للتركيز على السياسة. فقد عبرت كل من كيت ميليت Kate Millett صاحبة كتاب " السياسات الجنسية " (1970)، وجيرمن جرير G. Greer، وماري إلمان M. Ellmann، تعبيراً سياسياً عن مشاعر ساخطة على الظلم الواقع على النساء بسبب النظام الأبوي الذي يخضع الأنثى إلى الذكر، أو يعامل الأنثى بوصفها أدنى من الذكر. وثمة أوجه شبه بين هذا النمط من التفكير وأشكال أخرى من الراديكالية السياسية، إذ يمكن مقارنة النساء، من حيث هن مجموعة مقهورة، بالسود أو الطبقة العاملة، رغم أن النساء لسن أقلية كالسود أو نتاجاً للتاريخ كالطبقة العاملة. ([2])

-2 -

إن مصطلحات مثل الأدب النسوي والنقد النسوي ملبسة وملغزة، ليس بسبب صعوبة الفصل بين أدب الذكور وأدب الإناث وحسب، بل بسبب ما تثيره هذه المصطلحات من صعوبة حَدّها إذا ما تم اختيارها. فهل الأدب النسائي هو الأدب الذي تكتبه النساء ؟ أم الأدب الذي يكتب عن النساء ؟ وإذا كان كذلك فهل الأدب الذي تكتبه النساء أو يكتب عنهن يتمتع بسمات فارقة تسوّغ إفراده بالتسمية ؟ وما هي الفروق النوعية من هذا الأدب المكتوب بقلم الرجل عن المرأة، أو المكتوب بقلم المرأة عن نفسها ؟ وأين يقع الأدب الذي تكتبه المرأة عن الرجل مثلاً ؟ أو الذي تكتبه المرأة عن الوطن أو الحرية أو الموت؟ وإذا ما انتقلنا لاختبار مصطلح النقد النسوي تصبح المسألة أشدّ تعقيداً. فهل المناهج النقدية التي تتصف بالعمومية وتنتسب

---

2 - See: Lillian Robinson, Sex, Class, and Culyure, London, 1986, P. 52.

3- انظر: رامان سلدن، السابق، ص 198- 199.

إلي طابعها التكويني يمكن أن تخضع للتجزيء والقسمة، فتقبل بهذا الوصف للنقد بأنه " نسائي " أو " ذكوري " ؟ قد يستطيع الباحث أن يتفهم (تجوّزاً) وجود بعض سمات في أدب يعبر عن نظرة المرأة لذاتها، أو يعبر عن تجاربها اليومية والجسدية واحتياجاتها الذاتية أو تجاربها الخاصة. إلا أن من الصعوبة أن يدرك المغزى من وجود نقد نسوي أو نسائي يتصف باستقلاليته. فهل المرأة تشكلت نقدياً وثقافياً بثقافة الأنثى فقط ؟ وهل تستطيع المرأة أن تتجاهل هذا التراث النقدي الذي كتبه الذكور وتبدأ بنقد يمكن أن تسميه نقداً نسوياً " ؟ هذه أسئلة فقط أحببت أن أثيرها بين يدي حديثي عما بات يسمى بـ" النقد النسوي ".

-3 -

وإذا كان الأدب النسوي يؤكد مقولة وجود إبداع نسائي وآخر ذكوري لكل منهما هويته وملامحه الخاصه، وصلته بجذور ثقافة كل منهما وتجاربه الخاصة، فإن النقد النسوي هو كل نقد يهتم بدراسة أدب المرأة، ويتابع دورها في إبداعها، ويبحث عن خصائصه الجمالية واللغويه والبنائيه. وقد بدأ الاهتمام بهذا النوع من الأدب في أواخر الستينيات تمهيداً لصياغة أو إعادة صياغة تاريخ أدب يظهر دور المرأة فيه. وكان ذلك في كل من الأدب الفرنسي والآنجلوسكسوني. والنقد النسوي بدأ في الولايات المتحدة الامريكية وإنجلترا. ومن أعلامه الروائية الإنجليزية فرجينيا وولف V. Woolf(1882- 1941م)، والأديبة الفرنسية سيمون دى بوفوار Simon de Beuuvoir(1908- 1986). ([1]) وتمثل صاحبات هذا التيار تحدياً للثقافة التي يهيمن عليها الرجل، ومحاولة للبحث عن جماليات الكتابة الأنثوية وتميزها.

وقد حاولت الناقدة الأمريكية إلين شولتر E. Showlter وبخاصة في كتابها " أدب خاص بهن " (1977) أن تتجه نحو المرأة قارئة ومؤلفة، مركزة على دلالة الشفرات العاطفية للمرأة من حيث كونها إشارة فى سياق تاريخي. ويبدو أن إلين

1- See: The Second Sex, trans. H.M. Parshly, Hamondswort, 1974.

شولتر هذه هي صاحبة مصطلح " النقد البيولوجي " الذى تشتقه من داخل النقد الأنثوي. وقد درست شولتر الروائيات الإنجليزيت منذ عهد الأخوات برونتي Brontes (آن برونتي 1820- 1849، وشارلوت برونتي 1816- 1855 وإميلي برونتي 1818- 1848) من وجهة نظر التجربة النسائية. وذهبت، على الرغم من اعتقادها بعدم وجود نزعة جنسية ثابتة وفطرية، أو ما يسمى خيالاً أنثويا، إلى وجود اختلاف عميق بين كتابة النساء والرجال. وترى أن ثمة تراثاً أنثوياً من الكتابة النسائية قد أغفل. هذا التراث هو " القارة المفقودة من التراث الأنثوي الذي يبرز كقارة أطلنتيس من بحر الأدب الإنجليزي " (1).

وتشير بدايات النقد النسوي إلي الافادة من التحليل النفسي والماركسية والنقد البنيوي، مما يعيد مشروعية طرح السؤال عن مدى شرعية هذه التسمية. وقد شرع النقد النسوي بإعادة قراءة الأدب باحثاً عن صورة المرأة والرجل فيه بغية الكشف عن مظاهر الهيمنة الأبوية أو الذكورية على حساب المرأة، وهي النقطة التى اتخذت ذريعة للبحث عن أدب نسوي ونقد نسوي من ثمّ. وأيا ما يكن الأمر فإن رائدات هذا التيار اللائي نشطن فى الثقافة الغربية يعتقدن أن المرأة تتمتع بقدرات كبيرة على تصوير الموضوعات الخاصة بها نظراً لعمق تجربتها ومعايشتها لبعض الموضوعات التى لا يعايشها الرجل، وعليه فلا بُدّ من قراءة هذا الأدب قراءة خاصة متحرّرة من هيمنة الرجل أو من هيمنة الخطاب الذكوري وبشكل عام فإن تيار النقد النسائي الذى جرّ إليه تيار الأدب النسائي ينتمي إلى تيار سياسي واجتماعي أوسع هو البحث عن التغيير الاجتماعي الذي من أهدافه تحرير المرأة، والانتصار لحقوقها المسلوبة نتيجة تسلط الثقافة الذكورية.

وفى محاولة هذا التيار الهروب من العقائدية أو الآيديولوجيه المزعومة، التي مارسها الرجل نجده يقع في عقائدية أخرى وآيديولوجية جديدة تمارسها المرأة. ولعل نظرة فاحصة إلى الأساس الأخلاقي لهذا التيار (ولا أسميه المنهج) الذي شرحه

---

2 - انظر: رامان سلدن، السابق، ص202.

الفيلسوف الإنجليزى المعاصر سايمون بلاكبيرن Simon Blackburn تبرز بشكل واضح سعي ذلك التيار إلي تصحيح انحرافات التحيز biases التي أدت إلى إحلال المرأة في مكانة التابع، وإلي الغض من قيمة الخبرة الخاصة بها واستصغار شأنها ([1])، للوقوع بتحيز آخر ضد الرجل. ويلحظ من قراءة الخلفيات الاجتماعية للحركة النسائية، على تفاوت مستوياتها أن صاحباتها يعتقدن بأن المرأة، لقيت ظلماً وتجاهلاً في الأدب العالمي على امتداد تاريخه الطويل في كافة المجالات الاجتماعية والسياسية والإبداعية. وحيث لم يتح لها التعبير عن آرائها النقدية التي قد تكون مخالفة لآراء الرجل.([2])

وقد بدأت انطلاقة المرأة نحو التحرر بالتشكيك في نظرية الأدب والنقد من حيث هي نظرية، تقول ماري ايجلتون M. Eagleton في كتابها " النقد الأدبي النسائي " (Feminist Literary Criticism, 1992):

" لماذا ننظّر ؟ كيف ننظّر ؟ إن الشك في جدوى النظرية منتشر في طول الحركة وعرضها. فنحن نواجه تاريخاً طويلاً من النظريات الأبوية Patriachal التي تزعم أنها قد أثبتت بصورة قاطعة أن النساء أدنى من الرجال، وليس من المستغرب إذن أن نلتزم الحذر ". وتورد إيجلتون تأييداً لرأيها قول الكاتبة المسرحية مارجريت دورا M. Duras:

" إن علي الرجال أن يتعلّموا الصمت حتى يفسحوا المجال للنساء كي يقدّمن تفسيراتهنّ الخاصة للأحداث ".

ركز النقد النسوي على إبراز مجموعة من السمات الخاصة به من مثل:

1- إرساء وتكريس صيغة التجربة الأنثوية التي يعتقدن أنها متميزة في التفكير والشعور وإدراك الذات والعالم الخارجي.

---

1 - انظر: محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص 182.

2 - انظر: محمد عناني، السابق، ص 187- 188.

2- البحث عن السمات المتصلة بالتجارب الأنثوية كالحمل والرضاعة والأمور العاطفية.

3- محاولة اكتشاف تاريخ أدبي للموروث الأنثوي، وابراز سمات " لغة الأنثي ".

4- التركيز على بعض التيمات النسائية،ومحاولة إظهار عبقرية البناء الأدبي النسوي. ([1])

نقد النقد النسائي

ولستُ ممن ينازع النساء حقهن في تأكيد قيمهنّ الخاصة، وتطوير أشكال تعبيريه تستجيب إلى تلك القيم، ولكن ذلك يتطلب منهن أن يقمن بمراكمة تجاربهن الإبداعية على المستوى الأدبي والنقدي، للخلوص إلى نظرية أو نظريات تخدم أهدافهن. غير أن دارس النقد النسوي يدرك بسهولة أنه نقد ذو طبيعة سياسية، ويتسم بنزعة آيديولوجية، ولا يضيف شيئاً للبحث عن جماليات الأدب أو التركيز على أدبيته. ولعل ذلك ما أكدته غير واحدة من الناقدات النسويات مثل: كيت ميليت ومارى ألمان حيث كن يعبرّن عن مشاعرهن الغاضبة تجاه الظلم الذي تعانيه المرأة.

ولا شك أن ناقدات هذا التيار مهما جهدن فإنهن لن يستطعن تجاهل هذا التراكم الهائل من النظريات (الذكورية) التى يحاولن القفز عليها أو تهميشها، فقد انتفعت ممثلات الحركة النسوية بالبنيوية والنقد النفسي والاجتماعي وخصوصاً الماركسية. وهذه إليزابيث رايت تؤكد ضرورة الالتزام بنظرية ما في كتابها " Psychoanalytic Critisim" حيث تبدأ فيه من فرويد وتنتهي بـ " ديريدا " و" فوكو".([2]) أما الناقدة الفرنسية شوشان فلمان، فلم تستطع في نقدها أن تتجاوز سقراط وفرويد ولاكان، وكان تأثرها بهم واضحاً وبخاصه التحليل النفسي.

وإذا كانت إلين شولتر تصوّرهكذا نقد بأنه يبدأ من الجسد على أساس أن الفارق الجنسي هو مصدر الكتابة النسائية، حيث تقول: " لكي نعيش حياتنا

1- انظر: الرويلي والبازعي، السابق، ص 224- 225.

2- الرويلي والبازعي، نفسه، ص 224 – 225.

الإنسانية كاملة علينا ألا نسيطر على أجسامنا فحسب، بل يجب أن نحس وحدة فسيولوجيتنا، الأساس الجسدي لذكائنا"، فإن زميلتها نانسي ميلر تحتج على ذلك وتقول: " إننا يجب أن نبحث في جسم كتابة المرأة لا في الكتابة عن جسمها... إن الأدب لا يكتب عن الجسم، وإذا كتب فيكون هذا بحثاً من منظور إنساني – لا ذكري ولا أنثوي – تجاه الجسم ".

ولعلي أحيل في هذا السياق إلى نظرة مناقضة تتبناها واحدة من دارسات علم الاجتماع هي روبين ليكوف R. Lakoff حيث ترى أن لغة النساء أضعف بالفعل من لغة الرجال، لأنها لغة تتضمن أنماط " ضعف " و "عدم يقين " وتركز على " التافه " و " الطائش " و " الهازل " وتؤكد الاستجابات الانفعالية الذاتية. وتذهب ليكوف إلى أن خطاب الرجل "أقوى" ويجب أن تتبناه النساء إذا رغبن فى تحقيق المساواة الاجتماعية بالرجال. ([1])

ولسنا إلى هذا نذهب ولا إلى ذاك، وإنما نرى أن النساء شقائق الرجال، فالرجل أبو المرأة وأخوها وابنها والمرأة أم الرجل وبنته وزوجته وأخته، علاقة جدلية ما أحرانا أن نبحث عما يؤصل هذه العلاقة ويجّملها ويغنيها، إن في الأدب أو النقد أو الحياة، وصولاً إلى أدب إنساني عالمي، يسهم فيه الجميع على قدم المساواة وتبرز فيه خصوصية كل طرف.

إن الدعوة الى النقد النسوي تحمل في طياتها محاولة للقفز عن البعد الإنساني في الأدب، وتتضمن دعوة إلى الاغتراب وإلغاء مفهوم رسالة الأدب السامية فى البحث عن قهر الاغتراب والسعي نحو الحرية.

كما أن دعوة التمردعلى الآخر ما هي إلا دعوة أساسها الفلسفة التى يشيعها الغرب بالتمركز حول نفسه وعقله ومنطقه، والدعوة للنقد النسائي هي دعوة تريد الهرب من " التمركز " بأشكاله المختلفة وأهمها " مركزية القضيب " Phallocentric الذي يرمي النساء إلى الهامش، لتصل في دعوتها إلى (تمركز

1- انظر: رامان سلدن، السابق، ص 197

التمركز) حول الأنثى، تمهيداً لقسمة الوعي إلي ذكري وأنثوي، وإشعال جذوة الصراع من جديد.

النقد النسوي

أهم المصادر والمراجع

1-Ann Jefferson and David Robey, Modern Literary Theory:

A Comparative Introduction, London, 1991.

2-Elizabeth Wright, Psychoanalytic Criticism: Theory In Practice, London, Routledge, 1984.

3-Steven Best and Dovglas Kellner, Postmodern Theory: Critical Internogations, NewYork, 1992.

النقد الثقافي Cultural Criticism

في الثقافة والدراسات الثقافية:

كثيرة هي المصطلحات والمفاهيم التي تتداولها الألسنة فتغدو لشيوعها وكأنها جزء من زادنا المعرفي، ولكن إذا ما اختبرها الباحث استعصت على الإمساك ونأت بجانبها عن أن تخضع لحد جامع مانع. ولعل الثقافة واحدة من هذه المصطلحات والمفاهيم. فالثقافة تقع بين منظورين: خاص، وعام، ولهذا فإن أية محاولة لتعريفها سوف يعتريها القصور والنقص، آية ذلك أن الثقافة لا يمكن تعريفها بمعزل عن مجتمعاتها التي أنتجتها. وإذ ذاك فإن الخصوصية التى تميز الثقافة تصل بها إلى حد الانغلاق من حيث خصوصيتها الذاتية ومحليتها وزمنها التاريخي. ومهما حاولت الثقافة أن تتخلى عن خصوصيتها قَصْدَ الوصول إلى العالمية، فإنها تظل محدودة بمحليتها وبنظمها التي تفرزها، وتغلقها على ذاتها أو على سياقاتها الذاتيه في زمنها التاريخي. ([1]) والثقافة في بعدها الآخر العام هي اسم لصيرورة عامة تخص تشكلات سبل الحياة ووسائطها. ومن هذا المنظور لعب مفهوم الثقافة دوراً حاسماً فى تحديد وتعريف العلوم الانسانية والعلوم الاجتماعية. وبهذا المعنى فإن الثقافة تحيط بعالم الفن، والخيال والأفكار، كما تحيط أيضاً بالتشكلات البشرية حيث يكون الكل أكبر من مجموع العناصر، مما يصعب معه تعريف الثقافة بجانبيها الذاتي والعام ما لم يدخل المرء فى ضرب من التخمين الافتراضي الذي هو نفسه إفراز ثقافي.([2])

وعلى الرغم من أن معظم دارسي الثقافة لم ينكروا انحياز الذات إلى ثقافتها واصطباغها باللون الشخصي، حتى وهي تحاول أن تتموضع، فإنهم لم ينكروا

---

1 - انظر: دليل الناقد الأدبي، ص .74

2- انظر: دليل الناقد الأدبي، ص76.

كذلك كليتها وشموليتها. أما الزوج الثاني لطرفي المسأله فهو النقد. فهل النقد جهد خارج الثقافة حتى نحاول تقييده بالثقافي ؟

النقد في الأصل جهد فكري وثقافي وعقلي وتأملي يبدأ بالتذوق وينتهي بالتحليل والتعليل. والممارسة النقدية هي ممارسة ثقافية بل ممارسه لأرقى أشكال الثقافة. فإذا كان الشاعر حسب ت.س. إليوت " خلاصة حضارة "، فإن الناقد خلاصة الخلاصة لهذه الحضارة. لقد بنيت كل الاتجاهات النقديه على خلفيات معرفية: فكرية، وفلسفية، وجمالية، وكلها تشكل جزءاً من الثقافة. فالتسمية أصلاً "النقد الثقافي " مضللة ومدّعية، ويقوم الجزء الثاني منها بمصادرة الأول. فالنقد والنقاد وكذلك المناهج النقديه تمارس فعلاً ثقافياً، لأن النقد أصلاً هو فعل ثقافي، فما الحاجة إذن إلى تقييده مرة أخرى بوصف ثقافي ؟ وهل هذه صرعة من صرعات الجري أو تخيل الجري إلى ما بعد الحداثة أو ما بعد البنيوية ؟ لقد مارس النقاد عبر مسيرتهم التاريخية فعلاً ثقافيا ً هكذا فعل أرسطو، ولونجينوس، وهوراس، وريتشاردز، وعبدالقاهر الجرجاني، وحازم القرطاجنّي وغيرهم. وهذا الفعل الثقافى ربما كان محدوداً بثقافة لغوية وعروضية، أو ممتداً إلى ثقافات منطقية وفلسفية وجمالية وهكذا دواليك، حسب ما جادت به معارف عصر كل واحد منهم. فالناقد دائماً يسعى إلى اكتساب المعارف الجديده وتطوير أدواته وهذا ما حدث مع كبار النقاد من أمثال رولان بارت.

وصحيح أن الثقافة فى بعدها الثاني أعم وأشمل من النقد، ولكن النقد الذى يسائل أدواته هو الذي يطوّع الثقافه لمصلحته ويدخلها دائرته، فتغدو جزءاً من الفعل النقدي الذى يساير الثقافة ويستوعبها وكأن الناقد يحول التعارض بين النظام ممثلاً فى النقد التقليدي والثقافة إلى تجانس يخدم الممارسة النقدية.

إن ممارسة النقد لنشاطاته المختلفة، بدءاً بالشرح والتفسير أو البحث عن المعنى أو القصد، ومروراً بالتذوق وإبراز الجماليات ووضعها في سلم القيم الجمالية، وانتهاء بتأجيل المعنى وترك فرصة للقارئ لملء فجوات النص وفراغاته، ماهي إلا ممارسة

ثقافية دخلت في مملكة النقد التى هي خلاصة المعرفة التى يتم التصرف بها من خلال كفاءة الناقد وقدراته على إذابة وصهر مجمل العناصر الثقافية والإفادة منها نوعياً. إن عمل الناقد فى هذه الحالة ليشبه عمل الشجرة التى تمتص غذاءها عبر عملية التمثيل الكلوروفيلي، ثم تعيد توزيعها أوراقاً وأغصاناً وثماراً.

إن ملاءمة الثقافة للنقد أو خضوع الثقافة للنقد يبدو طبيعياً في ظل الحديث عن ثقافة النقد وثقافة الناقد والناقد الثقف والنقد المثقف.

أما تقييد النقد بالثقافي فيشكل انحيازاً شخصياً، و دعوة للانغلاق والمحدودية، دون أن تقدم بديلاً فاعلاً يتصف بالموضوعية، وينأى عن التحيز والذاتية.

ومن حق الدارس أن يتساءل أي ثقافة سوف تسود "النقد الثقافي " ؟ هل هي ثقافة الخاص أم العام ؟ ثقافة الهامش أم المركز ؟ ثقافة النخب أم العامة ؟ ثقافة المصالح الشخصية الذاتيه أم ثقافة الطبقات الكادحة ؟ ثقافة الذكور أم ثقافة النساء؟

ويبدو أنه من الصعب، بل يكاد يكون من المستحيل، فك الارتباط بين ما هو نقدي وما هو ثقافي مع الإشارة إلى أن كل ما هو نقدي هو بالضرورة ثقافي، والعكس ربما لا يكونُ صحيحاً.

والنقد الثقافي صرعة من صرعات الفكر الغربي في جريه ولهاثه المستمر نحو تجاوز الحداثة وما بعد الحداثة. وينظر إليه بوصفه مظلّة واسعة تضم تحتها الاتجاهات النقدية الغربية كالتاريخانية الجديدة New Historicismوالمادية الثقافية Cultural Materialism، وما بعد الكولونيالية Post -Coloniality، والنقد النسوي. Feminist Criticism ويتبني منظروالنقد الثقافي على اختلافهم، مشروعاً نقدياً يؤكد أهمية العودة إلى النص والإفادة من كل ما تنتجه السوسيولوجيا والتاريخ والسياسة والمؤسساتية. والنقد الثقافي بذلك يحاول أن يتجاوز التصنيف المؤسساتي للنص بوصفه وثيقة جمالية إلى الانفتاح على الخطاب بوصفه ظاهرة ثقافية أوسع، له نظامه الإفصاحي الخاص. ولا يمكن قراءة النقد الثقافي إلاّ ضمن مظلّة أوسع ورؤية مختلفة عما أرادها الغذامي. فالنقد الثقافي موجةّ من حركة

أوسع تضرب بجذورها في النقد الديريدي للمركزية الغربية، وتمتد إلى المركزية الثقافية الغربية التي تتحدّى الآخر وتهمشه ولا تعترف به، وتذهب إلى أبعد من ذلك بالمطالبة بالتعدديه الثقافية (السود بإزاء البيض) و (النسوية بإزاء الذكورية) ونبذ كل ما اصطلح عليه بـ " التيار المؤسساتي الرسمي ". ومن هنا تحدث فنسنت ليتش V. Leitch عن النقد الثقافي بوصفه نقداً يتجاوز البنيوية وما بعدها ويفيد من مناهج التحليل المختلفة كتأويل النصوص ودراسة الخلفية التاريخية بالإضافة إلى إفادته من الموقف الثقافي النقدي والتحليل المؤسساتي. ([1])

في ضوء هذه الخلفية المعرفية يمكن فهم الدعوة إلى الانفتاح على الثقافي من أجل توسيع مدارك الخطاب النقدي وفتحه على خلفيات معرفية أخرى. وإذا كان إدوارد سعيد قد توسط قليلاً في دعوته حين نادى بما اصطلح على ترجمته " النقد المدني " Secular Criticism وهو نقد يتوسط المسافة بين النقد بمفهومه التقليدي، الذي أطلق عليه (تجاوزاً) النقد المؤسساتي، وبين الثقافة التى تتحدّى الفعل النقدي، وتضع السؤال النقدي في مساءلة تشكيكية دائمة، فإن بعض دعاة النقد الثقافي قد غالوا في تصوير النقد الثقافي بوصفه بديلاً موضوعياً للنقد المؤسساتي. فدعوة سعيد إلى المزج بين النقد بمفهومه التقليدي والثقافة بمفهومها الأشمل من خلال الممارسة النقدية (وهذا تقييد آخر) عبر استعداد الناقد لمساءلة الخطاب النقدي ذاته ما هي إلا دعوة على الانفتاح على النصوص والكتابات التى همشت قصد إدماجها في المتن الثقافي، وبغية كسر الحدود القومية والعرقية وتحقيق خطاب عالمي إنساني. بهذا المعنى فإن دعوة سعيد إلى صهر البعدين الجمالي والثقافي، في بعد واحد هي دعوة سبقت إليها طروحات ديريدا في مناهضة التمركز حول الثقافة الغربية أو التمركز حول العقل أو المنطق Logocintrism.

1- Cultural criyicism, literary Theory, poststructuralism, columbiauniversity press, new york, 1992-p. 2-3

إن مشروع النقد الثقافي في الغرب مفهوم في سياقاته التاريخية والسياسية ودوافعه المعرفية، فالثقافي مختلط بالسياسي والاجتماعي والانثروبولوجي والآيديولوجي. ولعل استعراضاً سريعاً لبعض الموسوعات النقدية الغربية ولبعض فهارس الكتب التى كتبت عن النظرية الأدبيه المعاصره يطلعنا على تداخل عنوانات مثل:

(Anthropology, Politics, Ideology) مع النقد الثقافي، بل لا يتم الحديث عن النقد الثقافي إلا من خلال هذه المصطلحات وغيرها مما أشرنا اليه آنفاً.([1])

الغذامي تجاوز هذه المشاريع ودعا إلى ما أسماه " نظرية " النقد الثقافي فقصر النقد الثقافي على قراءة أحادية وسم فيها الثقافة العربية والنتاج الشعرى العربى كله بـ " الشعرنة ". والمشكلة أن كل هؤلاء المنظرين الغربيين الذين قبس منهم الغذامي بدءاً بـ " إيستهوب وليتش " هم أصحاب مشاريع نقدية محدّدة وواضحة، يحاول كل منهم، على قدر طاقته، أن يجسر الفجوة بين الحقول المعرفية من سياسية وأنثروبولوجية وأدبية وجمالية، قصد كسر الحدود بين هذه الفواصل المصطنعة. ولم يقل أحد منهم، فيما أعلم، ما قاله الغذامي حيث وسم نتاج أمة أو ثقافة أمة بأنها " مشعرنة "، وهو فصْل تعسفي لأن الشعر العربي لم يفقد انتماءه إلى سياقاته الثقافية والمعرفية، حتى لو اتفقنا مع الغذامي بأن أبرز ما يميزه هو "الشعرية " وليس " الشعرنة " كما يحلو للغذامي. ولو تجاوزنا عن هذا الادعاء العريض بأن العنصر المهيمن على الشعر العربي هو (الشعرية) كما ذكرت للتو، فهذا تبسيط مخلّ بالمفهوم وخلط واضح بين مستلزمات التعبير، وهو سمة لصيقة بالآداب في كل آداب العالم، وبين الخطاب الأدبي نفسه بوصفه ظاهرة ثقافية وفكرية وفعلاً منجزاً.

إن الشعري أو الجمالي في الشعر العربي، عدا عن كونه ميزة فيه، هو مندمج في الفكري والإنساني والحضاري، ومنصهر فيه على نحو جدليّ يصعب فصله. وقد يُفهم أهمية أن نفزع إلى السياق الثقافي من ضمن سياقات تواصلية مهمة أخرى، لكن

1- انظر: Makaryk, OP. Cit.

إفراد النقد وتقييده بالثقافي، ثم إفراد الثقافي وتقييده بالبحث عن الجمالي فقط وفصله عما عداه أمرٌ مشكوك فيه. ([1])

1- نفهم الثقافي في هذا السياق على أنه منصهر على نحو جدلى بالسياسي والاجتماعي والانساني بَلْهَ الشعري وهذا ما جسدناه في بحث بعنوان (الإبداع كسراً للمعيار) شاركنا فيه بالمؤتمر الدولي الثالث للنقد الأدبي، المنعقد بالقاهرة 10- 14 ديسمبر، 2003، تحت عنوان: (النقد الثقافي). وقد استعنا فيه بالسياق الثقافي من ضمن سياقات تواصلية أخرى ليسهم في فك بعض الرموز العنيدة في نماذج من شعر أدونيس.